

AUB Libraries

801
K 91
C

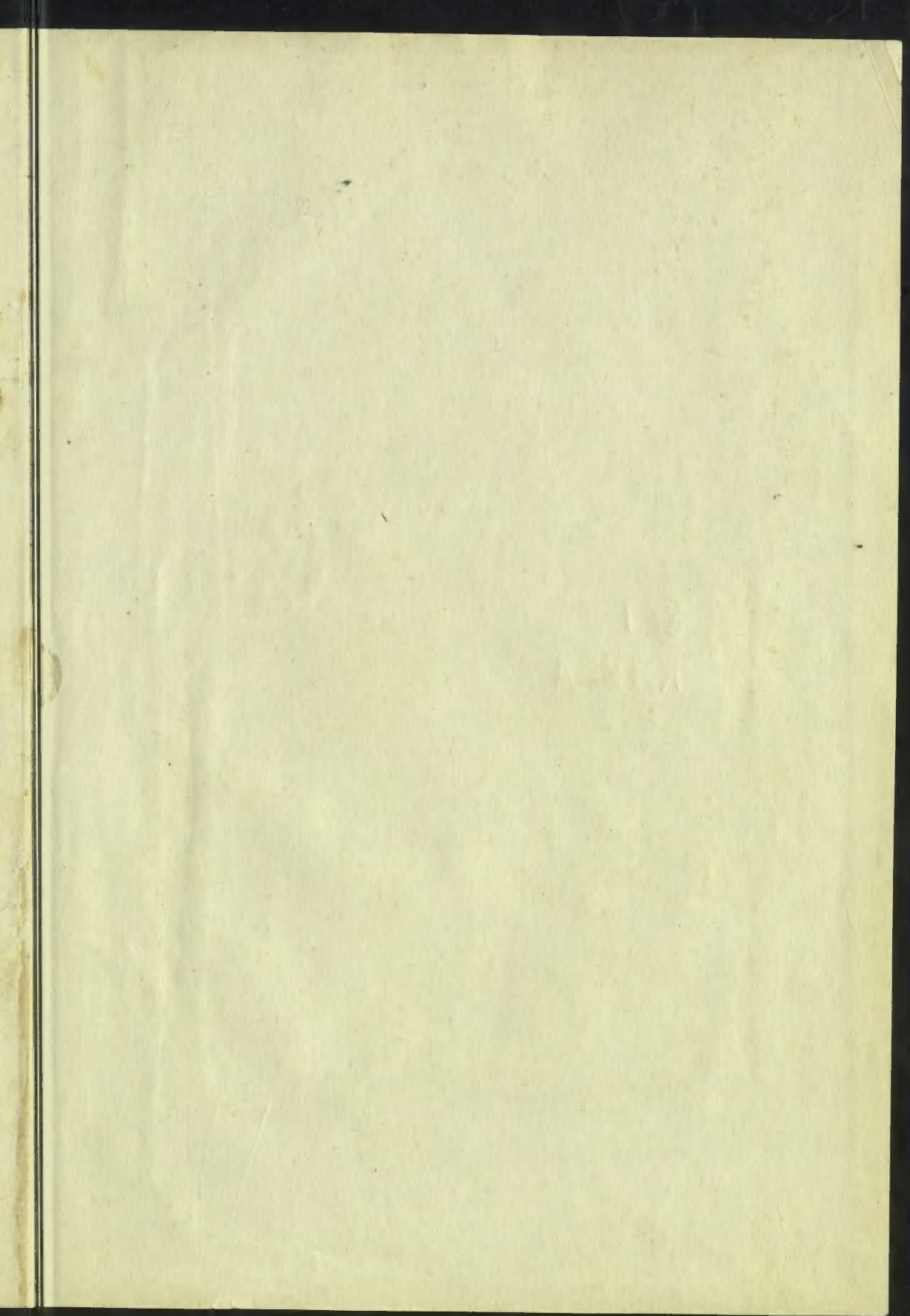
AMERICAN
UNIVERSITY OF
BEIRUT



JAFET LIB

JAFET LIB

24 JAN 1989



سید قطب

801
K97n2A
C.1

النقد الأدبي

أصوله ومناهجه

الطبعة الثانية

١٩٥٤

مُلَزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي

1914

1914

1914



1914

1914

1914

1914

1914

إهداء

إلى روح الإمام عبد القاهر ، أول ناقد عربي أقام النقد الأدبي على
أسس علمية نظرية ، ولم يطمس بذلك روحه الأدبية الفنية ، وكان له من
ذوقه النافذ ، وذهنه الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك ، في وقت مبكر ،
شديد التبكير .

سير قطب

مقدمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته — كما أوضحتم في هذا الكتاب — تتلخص في :
تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية
والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث
الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثيره بالمحيط ، وتأثيره فيه ،
تصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية
التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء
في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا في تكوين
هذا الفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديما وحديثا . ما في ذلك شك . ولكننا
لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة — بدرجة كافية —
للقد الأدي ، وليست هناك « مناهج » كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهد ، وذلك طبيعي ما دامت
« الأصول » لم توضع ، و « المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب وللأدباء — وهي كثيرة متنوعة . ولكن
هذا شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ،
فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه إلى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه

« أصولاً ، للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم ، والثاني حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى ، فالمناهج هي التي تقوم عليها الأصول . ولكنني في الواقع أردت أن أكون في الأول ناقداً تطبيقياً إلى حد كبير . ناقداً يضع الأصول ويطبقها ، ويبين القواعد ويختبرها حتى إذا وصلت بالقارىء إلى القسم الثاني وهو قسم وصفي نظري ، كان القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة ، وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .

ولما كان موضوع النقد الأدبي هو « العمل الأدبي » فقد آثرت أن أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبي ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وفنونه المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من فنونه ، وطريقة نقده وتقويمه ، وأكثر من التماذج قدر الإمكان ، لتكون الأصول والقواعد مستمدة من التماذج والوقائع .

أما « المناهج » فقد تحدثت عنها في القسم الثاني من الكتاب وهي : « المنهج الفني . والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج التكاملي ، ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا إلى تفصيلات صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات ، التي تنطوي في خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل « النقد العربي » على مناهج أجنبية عنه ، لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث ، فإذا اضطررت إلى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي قبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ، وننتفع بها ونتمو بها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

وقد يرى القارىء باديء ذي بدء أنني آثرت « المنهج الفني » على المنهجين التاريخي والنفسي ، ولكنه حين ينتهي من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو « المنهج التكاملي » الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يحرص نفسه داخل قالب جامد أو منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر

حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية ،
والدقة والابتداع .

وهذا هو المنهج الذي ندعو إليه في النقد والأدب والحياة .
هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت أن أحمل النقد العربي فيها على مناهج
أجنبية عنه . . ولعل هذا الاستقلال هو الذي حمل بعض من يحبسون أنفسهم
في قواعد مقتبسة ، وقوالب مقررة على أن يقولوا : إن في هذا الكتاب اضطراباً
في « المنهج » ، أو أنه لا منهج له ! عندما ظهرت طبيعته الأولى . . ذلك أن فهمهم
للمنهج محدود بقالب تقليدي معين ، مستعار من النقد الأوروبي وتاريخه .
ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل . فأنا أعرف طريق . وأعرف
أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته . .
ثم يحى مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذي يرونه لهذه الطريقة وتلك
كما يشاءون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إنني اتبعت هذا
المذهب أو ذاك !

العمل الأدبي

العمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بعد قليل أن هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتحديد معنى العمل الأدبي ، وغايته ، وقيمه الشعورية والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق أدواته ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الأدبي » في أخص ميادينه .

* * *

فما العمل الأدبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . ومع أن التعريفات - وبخاصة في الأدب - لا تفي بالدلالة على جميع خصائص المعرفة ، ولا تصل إل أن تكون ما يسمى « التعريف الجامع المانع » فإننا نرجو أن يكون هذا التعريف للعمل الأدبي ، أوفى ما يكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الأدب جميعا .

فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه و « تجربة شعورية » تبين لنا مادته وموضوعه و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .

« فالتجربة الشعورية » هي العنصر الذي يدفع إلى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي العمل الأدبي ، لأنها مادامت مضمرة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة . فهي إحساس أو انفعال ، لا يتحقق به وجود العمل الأدبي .

« والتعبير » - في اللغة - يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنه لا يصبح عملا أدبيا إلا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبعضهم يميل إلى اعتبار كل تعبير جميل - ولو عن حقائق العلوم البحتة - داخلا في باب الأدب (١) .

(١) لاسل أبركروبي في كتاب «قواعد النقد» ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الأدبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الادب » ترجمة مندور .

ولكننا نحن لا نميل إلى هذا التوسع في مدلول « العمل الأدبي » .
نعم إن الموضوع لا يحدد طبيعة العمل . ولكن طريقة الانفعال بالموضوع
تحدده ، فجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحثاً ، ليس عملاً أدبياً مهماً ،
تكن صيغة التعبير فصيحة مستكملة لشروط التعبير ؛ أما التعبير عن الانفعال
الوجداني بهذه الحقيقة ، فهو عمل أدبي ، لأنه تصوير لتجربة شعورية .
ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير . بل رسم صورة
لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل
الأدبي وغايته ، وبه يتم وجوده ويستحق صفته .

* * *

ليست غاية العمل الأدبي إذن أن يعطينا حقائق عقلية ، ولا قضايا فلسفية ،
ولا شيئاً من هذا القبيل ؛ كما أنه ليس من غايته أن يحقق لنا أغراضاً أخرى
خارجة عن ذات التجارب الشعورية . كأن بحثنا مباشرة على الفضيلة وبنائها عن
الرذيلة ، أو يحقق لنا غرضاً وطنياً أو اجتماعياً من أى نوع . وإن كانت هذه
الغايات قد تتحقق عادة نتيجة لانفعالنا بالعمل الأدبي . ولكن يجب أن نفرق
بين الأغراض المقصودة والنتائج التبعية . فالانفعال وحده هو غاية كل عمل
أدبي . أما آثاره الخلقية أو الاجتماعية أو السياسية فنتيجة للانفعال ، قد تقع أو
لا تقع ، ولا علاقة لها بحكمنا على قيمة العمل الأدبية .
وليس معنى هذا أن العمل الأدبي لا غاية له . فالوانع أنه هو غاية في ذاته لأنه
بمجرد وجوده يحقق لوناً من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية
إنسانية وحيوية .

وقد يتبادر إلى الذهن هنا أن الأدب محظور عليه أن يقصد إلى أى غرض
من أغراض الحياة العملية ، أو أن يلم بأية حقيقة عقلية فى طريقه .. وهذا وهم .
فإنما قصدنا فقط إلى بيان بواعث العمل الأدبي ، ومناطق الحكم عليه . فالباعث هو
الانفعال بمؤثر ما (أى التجربة الشعورية) ومناطق الحكم هو كمال تصويره لهذه
التجربة ، ونقلها إلينا نقلاً موحياً يثير في نفوسنا انفعالات مستمدة من الانفعال
الذى صاحبها في نفس قائلها . أما الأغراض الاجتماعية والسياسية والخلقية وما
إليها ، وأما الحقائق العقلية التى يتضمنها ، فهى شئ آخر لا علاقة له بالحكم الأدبي .

ولتكن هذه الحقائق ما تكون . ولتكن تلك الأغراض ما تكون . فإنها ليست داخلية في تقديرنا عند نقد أى عمل أدبي من الناحية الفنية . فسواء علينا وجدت في العمل الأدبي أو لم توجد . فهى أشياء زائدة على صميم هذا العمل ، والعبرة هى بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث تدخل في صميم التجربة الشعورية وتنطوى فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية . فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية ، يصفها عالم العمل وصفاً علمياً دقيقاً ، فتظل العملية كما يظل وصفها بعيداً عن عالم الأدب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينفع به هذه الحقيقة العلمية انفعالا خاصا ، لأنه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد . أو لأنه يلح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فإذا هو متأثر متأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحياً ، مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل أدبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحلها الرجل الاجتماعي . ويذكر أسبابها ويتتبع أطوارها ... فلا يكون هذا عملاً أدبياً . ولكن قد يأتي أديب موهوب تنفعل نفسه بهذا الصراع ، ويعيش بإحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً إنسانياً ، أو ينشئ حوله قصة أو تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، ينفع له من يقرؤه ، ويعيش بشعوره مع أشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً أدبياً .

فالموضوع إذن ليس هو مناط الحكم ، وأهدافه العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الخلقية ليست هى الغاية . إنما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشئ . عن هذا التصوير ، هما الغاية الأولى والأخيرة ، وهما اللذان يحددان موضع التعبير : إن كان في فصل الأدب ، أو فصل العلوم ، أو فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا أن الأدب عدو للحقائق من أى لون كانت ، إنما المهم أن تصبح هذه الحقائق شعورية ، وأن تتجاوز المنطقة العقلية الباردة إلى المنطقة الشعورية الحارة . وهذا يكفي .

على أن للآدب حقائقه الأصلية العميقة . بل إن الآدب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال . وكل ما هنالك هو تحديد معنى الحقائق !
وقد يكون الآدب المثالي والآدب الأسطوري هما أبعد ألوان الآدب عن عالم الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لأنهما يبعدان عن « الواقع » حسبما يظهر للنظرة العجلى .
ولكن ما الواقع ؟

إن كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان اللونان من الآدب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال .

أما إن كان المقصود هو واقع الإنسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فهما مغرقان في الحقيقة ، مغرقان في الواقع ، بل هما واقعيان أكثر من « الآدب الواقعي » الذي يصور حقائق فرد أو جيل من الزمان !

خذ مثالا لذلك: البطل المثالي أو الأسطوري .. إنه حلم من أحلام الإنسانية يعيش في ضميرها ، وتتمناه بخيالها ، ونحسه في عالمها ، لأنها تريده وتتمناه . فإذا لم يستطع جيل أو أجيال أن يحقق الإنسانية كلها في هذا البطل ، الذي تتخطى به القيود والضرورات الأرضية ، وترتفع به عن القصور الإنساني والضعف البشري ، فإنها تظل تصوره ، وتحلم بوجوده في الأساطير ، وتصوره في الآداب . فهو إذن حقيقة في ضمير الإنسانية لا تستطيع أن تغفله من حسابها . تصوره في هرقل وإخيل (١) وزهراب ورستم (٢) وعنترة وأبي زيد (٣) ، كما تصوره في روميو وجولييت (٤) وفي المجنون وليلى (٥) أو في « راما » (٦) و « أيوب » (٧) ... الخ

ونحن نهش لصورة البطل المثالي أو الأسطوري لأنه يحقق لنا رغبات إنسانية

-
- (١) بطلان إغريقيان من أبطال الأساطير .
 - (٢) بطلان فارسيان لهما وقائع أسطورية وقد يكونان حقا حقيقة .
 - (٣) بطلان من أبطال الآدب العربي ، لأولهما حقيقة تاريخية وروايات قصصية ، ولثانيهما روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .
 - (٤) بطلان رومانيان من أبطال الحب في الآدب الغربي .
 - (٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الآدب العربي وقد يكونان حقيقة .
 - (٦) بطل « الرامايانا الهندية » ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .
 - (٧) بطل الصبر والمأساة في الكتاب المقدس « العهد القديم » .

تعوقنا عنها الضرورات والقيود الأرضية ، ولأننا نحس في كياننا بذور هذا البطل
لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للإنسان كما يرسم في ضمير الإنسانية . أما الأفراد
العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن إرادتها !

وحين يقح أن تكمل صفة إنسانية مثالية في إنسان فرد ، فإننا نحجب هذا الفرد
جداً . لماذا ؟ لأنه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنا ،
والذي يرسمه الأدب المثالي لنا . فالوفاء في الحب إلى حد الفناء مثل أدبي خيالي
لا يقدر عليه مخلوق حي . ولكن مجنون ليلي (على فرض وجود شخص معين
بهذه الصفة) أو عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن
هنا كان إنساناً حبيباً إلينا ، لأنه حقق المثال الحقيقي في نفوسنا للحب . ومثله
« السمؤال » فهو مثال واقعي للوفاء المثالي . هذا المثال الذي يصوره الأدب
في بعض الأحيان .

وهنا تسعفنا نظرية « المثل » ، لأفلاطون حين يرى أن الأشياء الخارجية
لا حقيقة لها . إنما هي صور لأفكار مكنونة هي « المثل » ، وهذه المثل المكنونة
هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثال كانت أقرب إلى الحقيقة !
وليس من الضروري أن تؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا أن نطبقها في
الأدب بحرفيتها ، ولكنها تصور أدبي جميل ، يساعدنا على فهم « الحقائق
الشعورية » التي هي مادة الأدب . حيث تلتقي ألوان شتى من الحقائق التي
تثير الانفعال .

* * *

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع .. لقد
تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة أخرى
أكبر وأعق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فابن الرومي مثلاً حين يقول عن الأرض في الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الأثني تصدت للذكر

يبدو هذا القول خيالياً شاعرياً يخالف الحقيقة العلمية . فالأرض مادة جامدة
والأثني حية متحركة .

ولكن الحقيقة الأعمق ، أن الأرض في الربيع بكل ما فيها من الحياة والأحياء تستعد للإخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والإنسان . وتتمياً بكل ما فيها من رصيد لهذا الإخصاب ، وتخرج روحها لتلقيه ، وتفتح من الأعماق . والبحرى حين يقول :

أناك الربيع الطلوع يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم
قد يخيل للكثيرين أنه إنما أراد تشبيه الربيع بإنسان يضحك ، على سبيل التشبيه لأعلى سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون ، لأن الواقع الظاهر يمنع أن يختال الربيع ضاحكا .

ولكن الحقيقة الأكبر من الواقع الظاهري ، أن الربيع يختال ضاحكا في حقيقته . فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع الربيع إلا أن يطلق طاقة حيوية فائضة في الطبيعة وأبنائها الأحياء !
إنها حقيقة . ولكنها هنالك في الأعماق !

* * *

التجارب الشعورية إذن هي مادة التعبير الأدبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في الشعر - والفناني منه بصفة خاصة - ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الأدب . ونضرب مثالا بالقصة والتمثيلية . فالأديب لا يملك أن يعبر عنهما تعبيرا موحياً يثير انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثهما وجوهرهما ، وينفعل بهما انفعالا معيناً .

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسى إلى البحث عن حقيقة كل بطل من أبطال القصص والتمثيلات في نفس الأديب الذى تصورهم وصورهم . وقد يكون في هذا شيء من الغلو ، فليس من الضروري أن يكون لعواطف هؤلاء الأبطال جميعاً شبيهة في نفس المؤلف . ولكن من الضروري أن يكون المؤلف قادراً على تصور العواطف التى أودعها نفوس أبطاله . وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين .

وحق في كتابة « التراجم » بل في كتابة « التاريخ العمام » لا يد من هذا الانفعال ، فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة علمية ، فلا بد للمؤلف من إحياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً أدبياً ، وإحياء الشخصية معناه الانفعال بوجودها وتصورها .

وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الأدب إذا كان وصفاً مجرداً لحوادث مية ، ولكنه يصبح عملاً أدبياً إذا انفعّل المؤرخ بالحوادث ، وصورها حية ممتزجة بالآحياء الذين اشتركوا فيها . كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة . والمقالة هي كذلك عمل أدبي ، لأنها تصور انفعال كاتبها تجاه مؤثر ما كالقصيدة ، وكذلك البحوث الأدبية — أو ما يسمى الأدب الوصفي — يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية على نحو من الأنحاء قبل أن تحسب في سجل الآداب . كل ما هنالك أن درجة الانفعال تختلف في فنون الأدب المختلفة ، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الأدبية . وفي القصة والتمثيلية والترجمة والمقالة تتفاوت ، وقد تصل إلى درجة الشعر في بعض المواقف . ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الأدب سيأتي في حينه .

■ ■ ■

ولكن إذا كانت غاية العمل الأدبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً موحياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فهل تراه يستحق من الإنسانية أن تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة المحدودة الأيام ؟ والجواب : أن نعم ! فليس بالقليل أن يضيف الفرد الفاني المحدود الآفاق إلى حياته صوراً من الكون والحياة ، كما تبدو في نفس إنسان ملهم ممتاز هو الأديب . وكل تجربة شعورية يصورها أديب تصبح ملكاً لكل قارئ مستعد للانفعال بها ، فإذا انفعّل بها فقد أصبحت ملكه ، وأضاف بها إلى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة .

ولحسن حظ الإنسانية التي لا تملك من العالم المادى المحسوس إلا حيزاً ضئيلاً محدوداً أن في استطاعتها أن تملك من العوالم الشعورية آماداً وأنماطاً لا عداد لها . وكلما ولد أديب عظيم ولد معه كون عظيم ، لأنه سترك للإنسانية في أدبه نموذجاً من الكون لم يسبق أن رآه إنسان !

وكل لحظة ممضيها القارئ المتذوق مع أديب عظيم ، هي رحلة في عالم ، تطول أو تقصر ، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

* * *

تعال نصاحب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضى السمح ، فإن عنده دائماً ما يعطيه . ولن نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانح الوهاب :

« اليوم لم يختم بعد . والسوق التي على شاطئ النهر لا تزال .
« لقد خفت أن يكون يومى قد تبدد ، وآخر دراهمى قد ضاع
« ولكن . لا . لا يا أخى . إني ما زلت أملك شيئاً . لأن حظى لم يسلبنى كل شىء .»

« الآن انتهى البيع والشراء .
« لقد جمعت حصيلى من الطرفين
« والآن حان وقت عودتى إلى البيت
« ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟
« لا تخف يا أخى . لأنى ما زلت أملك شيئاً . لأن حظى لم يسلبنى كل شىء .»

« إن سكون الريح ينذر بالعاصفة
« وإن السحب المتجمعة فى الغرب لا تبشر بخير
« والماء ساكن ينتظر الريح
« أما أنا فأهول لأعبر النهر قبل أن يدركنى الليل
« ولكن ، يا صاحب المعبر ، أفتريد أن تطلب أجرك ؟
« أجل . يا أخى ، إني ما زلت أملك شيئاً ، لأن حظى لم يسلبنى كل شىء .»

« وفى ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشعاذ
« واأسفاه ! إنه يحرق فى وجهى ، وفى عينيه رجاء وحياء !
« إتنى ، فى ظنه . غنى بما رجحت فى يومى
« أجل . يا أخى ، إني ما زلت أملك شيئاً ، لأن حظى لم يسلبنى كل شىء .»

« لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الحبايب بين أوراق الشجر
« من عساك تكون يا من تتبعنى فى خطوات متلصصة صامتة ؟
« آه ، لقد عرفت . إنك تريد أن تسرق منى كل أرباحى
« لن أخيب ظنك !
« لأنى ما زلت أملك شيئاً ، لأن حظى لم يسلبنى كل شىء .»

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدين فارغتين
« وأنتِ لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت ، وفي عينيك الرغبة
« وكصفورة وجلة طرتِ إلى صدرى ، يدفعك حب تواق
« آه يا إلهى . إن شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معى ، لأن حظى لم يحد عنى ،
ويسلبنى كل شىء . » (١) .

أترى أنها رحلة إلى السوق ، أم أنها رحلة في حياة ؟ وأى رضا ، وأى إطمئنان .
وأية ثقة تلك التى نستشعرها في هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ الحياة تعطى والحياة
تأخذ . ولكن هناك في النهاية ثروة لا تنفد . ثروة القلب والشعور . وتلك السباحة
الراضية حتى مع السارق المتلصص الذى يريد أن يسرق أرباح اليوم كله ! « لن
أخيب ظنك » ، وذلك الحب العميق الشفيف الرفاف : « وأنتِ لدى الباب
تنتظرين في يقظة وصمت وفي عينيك الرغبة . وكصفورة وجلة طرتِ إلى صدرى
يدفعك حب تواق ، وقد سرقت حصيلة اليوم كله لئلا يخيب ظن السارق ! ولكن
« إن شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معى » إنه هنا في ذلك القلب الكبير .
إن لحظات مع هذا الإنسان . في هذا العالم الراضى كالفرديوس ، الناعم
كالأحلام ، لهى عمر جديد ، وكون جديد .

من هذا الرضى السمع الواهب المستبشر الوديع ، تعال نخط إلى عالم آخر .
عالم حائر يائس . يحس أنه مُعجَّل عن الحياة والوجود ، إلى الموت والفناء .
ولا تترامى له شعاعة من نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء ، فينغمس في
غيبوبة الشراب يستجيب لها ليلسى حيرته في الظلام ، بعد ما أعياء دق أبواب
الغيب ، وتلس بصيص من ضياء . إنه عالم الخيام :

سمعتُ صوتاً هائلاً في السحر نادى من الحان : غُفَاة البشر
هبوا املاؤا كأس الطلى قبل أن تفعم كأس العمر كف القدر

...

أحسن في نفسى ديب الفناء ولم أصب في العيش إلا الشقاء

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها الذى وضعه طاغور « البستاني » .

يا حسرتا إن حان حينى ولم يتح لفكرى حل لغز القضاء !

...

أفق: وصب الخمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حُجبها
ورود: أوصالى بها قبلها يصاغ دَنّ الخمر من ترها

...

تروح أياى ولا تقتدى كما تهب الريح فى الفسد
وما طويت النفس هما على يومين : أمس المنقضى والغد

...

غد بظهر الغيب واليوم لى وكم يخيب الظن فى المقبل
ولست بالغافل حتى أرى جمال دنيائى ولا أجتلى

...

سمعت فى حلم صوتاً أصاب ما فتق النوم كمام الشباب
أفق فإن النوم صنو الردى واشرب فتواك فراش التراب

...

سأتحنى الموت حيث الورود وينمحي اسمى من سجل الوجود
هات اسقنيها يا منى خاطرى فغاية الأيام طول الوجود (١)

هذه رحلة أخرى فى عالم آخر : رحلة مضنية ولا شك ، ولكنها لذيدة ،
لذة الألم ، ذلك الزاد الإلهى الذى تقمته الأرواح . وكما خالجتنا فيها من مشاعر :
مشاعر الأسى والكآبة والعطف على ذلك الروح المعذب الحائر الذى يفنى نفسه
عبثاً فى طلب النور !

والآن فى عالم ثالث ، عالم يائس من الخير فى الدنيا ، ساخر بخداع العواطف
والمشاعر ، شاعر بقسوة النظم الكونية على أبناء الفناء ، ولكنه ساكن لا يبدى
الجزع ولا يشور . . . إنه توماس هاردى :
و - آه . إخالك تحفر عند قبرى يا حبيبى ، لتغرس على حوافيه أشجار السذاب

« — كلا ! حبيبك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجل كراتم الثراء ! وهو يقول في نفسه : ماذا عليها من ضير أن أتقض لها عهدي في الحياة ؟ »

« — إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقارب الأعراس ؟ »

« — لا يا بنية ! إنهم يجلسون هناك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أى نفع لهذه الأشجار والأزهار ؟ إن روحها لن يفلت من برائن القضاء خلال ذلك التراب المرموم ! »

« — ولكننى أسمع حافراً يحفر هناك فن ذاعسى أن يكون ؟ أهو عدوتي اللثيمة الرعناء ؟ »

« — لا . إنها حين علمت أنك عبرت الباب الذى لا مفر منه ، ضمت عليك بالعداوة ، ولم تجدك أهلاً للكره والبغضاء ، فما تبأى اليوم فى أى مرقد ترقدين ! »

« — إذن من يكون ذلك الحافر على قبرى ؟ فقد أعيانى الظن ، وأقررت بالإعياء ! »

« — أوه . إنه أنا يا سيدتى الودود ! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألا يزجك ذهابى ومآبى فى هذا الجوار ! »

« — آه نعم ! أنت الذى تحفر على قبرى . عجبا ! كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً واحداً وفيماً قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأى عاطفة لعمرك فى قلوب الناس تعدل عاطفة الولاء فى فؤاد الكلب الأمين ؟ »

« — سيدتى ، إننى أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود إليها ساعة الجوع فى هذه الطريق . فلا تعتبي على إزعاجك ، فقد نسيت أنك فى ذلك المكان تنامين نومك الأخير ! ! ! » (١)

إنه عالم قانط يائس . لا بصيص فيه من أمل أو عزاء . حتى العواطف والمشاعر التى قد تعزى عن كثير من قسوة الحياة ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود . ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

* * *

وقد اضطررت أن أجعل أمثلي هنا من الشعر . لأن الاقتباس من الشعر
يمكن ، لأنه وحده الدليل على أن الأدب يفتح للإنسانية عوالم جديدة من الشعور .
ففي القصة والتشيلية والأفصوصة وتراجم الشخصيات . . . الخ نجد هذه العوالم .
ولكنها تفقد قيمتها بالتلخيص والاختصار .

وما دمنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء — مرة أخرى —
وننفع بها كما انفعل أصحابها ، فإن هذا رصيد يضاف إلى أعمارنا . والحياة أثنى
شيء في هذا الوجود !

القيم الشعورية والقيم التعبيرية

في العمل الأدبي

العمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنهما بالقياس الأدبي متحدتان في ظرف الوجود !

ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها . ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الأدبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وإنما تتبقي مضمرة في النفس ، ملصقا لصاحبها ، فلا تعد عملا أدبيا له وجود خارجي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية ، وحين يدركها الآخرون فإنما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه . ولا يملكون لها صورة أخرى إلا إذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الأول — على الأقل بالقياس إلى القراء — فإستطيع تعبيران مختلفان أدنى اختلاف ، أن يرسمتا صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الأدبي إلى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انقسام لها في العمل الأدبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية إلا ما استطاعت الألفاظ أن تصوره ، وأن تنقله إلى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الأدبي ، تقربنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معللة !

وهذا العمل لن يكون مأمونا إلا إذا ظللنا على الدوام ، وفي كل خطوة ، نتذكر أن العمل الأدبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا إلى تقدير القيم الشعورية إلا من خلال القيم التعبيرية .

ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث ، لأنها وسيلتنا إلى القيم الشعورية . ولكن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولا وأخيرا ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الإنسانية تمضية فترات في تمليلها من عمرها المحدود على هذه الأرض ، لأنها تضيف زاداً جديداً إلى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لا نرى بأساً في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروض .

القيم الشعورية

يحزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تتماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد اثنان على ظهر هذه الأرض تتماثل مشاعرهما . كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم — تتشابه ، ولكنها لا تتماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهي إلى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الأعداد التي لا حصر لها من الأناس منذ الأزل إلى الأبد ، أكبر كثيراً مما تدل عليه أرقامها ، لأن كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الأنحاء . ففدا للكون نسخ متغايرة بعدد هؤلاء الأفراد .

وتصور الناس على هذا النحو يوحى لنا بعظمة الحياة ، أكثر مما يوحى إلينا أي تصور آخر . ولكن ما الذي يعيننا من هذا كله في النقد الأدبي ؟

إنه يعيننا لأن الأديب فرد ممتاز . فإذا نحن تطلعنا لأن نرى نسخ الكون العادية في شعور الأفراد العاديين ، فكم يشوقنا أن نطلع على النسخ الممتازة من الكون

W

والحياة في نفوس الأدباء ، وأن نقضى لحظات ونقوم برحلات في هذه الأكوان العجيبة ، ونرى فيها من المشاهد قدر ما نقضى من اللحظات والرحلات ...

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات تمتع في عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردي . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الأكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الأولى للتجارب الشعورية في العمل الأدبي . ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

٧ فليس المطلوب من الأديب أن يقول كلاماً كيفاً اتفق ، ولكن المطلوب أن يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمج به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلسه القارئ في كل أعماله ، لافي طريقة تعبيره ، ولكن أولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الأدب الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كاشعر الغنائى مثلاً ، بل يبدو في كل ما مست يد الأديب من قصة أو رواية أو ترجمة حياة أو مقالة أو بحث أدبي ، لأن الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات ، وكل أدب هو أدب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية . وليس هذا الطابع أسلوب تعبير لفظي فحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم إن طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنهما جزء تابع لطريقة الشعور ، ولتصور الأديب للكون والحياة . أو لإحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة .

وفي الأمثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردي ، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الإحساس بالحياة ، والجو الشعوري الذي تنسم روائحه في رحلتنا هناك .

فنحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك أطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيقة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير .

ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شعاعة

من نور ، ولا بصيص من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الأبواب .

ونحن مخ توماس هاردى في عالم يائس قانط لارجاء فيه ولا عزاء . عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتعبث بمطامحهم ، وتسخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر . هو كذلك في قطعه التي اقتبسناها وفي كثير من شعره . وفي قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . وقرأ له « تس » و « جود المغفور » وقرأ له مجموعة أقاصيص « سخریات الحياة الصغيرة » وسواها تجد فيها جميعاً ذلك العالم اليائس القانط بلا رجاء ولا عزاء . كذلك تجد أنفسنا في عوالم خاصة حينما نكون مع المتنبئ وابن الرومي والمعري . وهى عوالم قد لا تبلغ في العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها على كل حال عوالم كاملة ، مميزة السمات ، واضحة المعالم ، معروفة الخصائص . فنحن مع المتنبئ في عالم كله صراع وكفاح ، لارحمة فيه ولا بر . ولا تخرج فيه ولا إبقاء . وهو مع هذا صراع لذيد محبب ، حتى لكان المواقع فيه أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رحمه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به ولا في الردى الجارى عليهم بأثم

* * *

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد إلا السيف والفتك البكر
وتضرب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدنيا دويلاً كأنما تداول سمع المرء أنمله العشر

* * *

نثرهم فوق الأحيدب ثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم !

* * *

ونحن مع ابن الرومي في عالم مفهوم بلذائذ الحس والجوارح ، تتصل بها لذائذ النفس والمشاعر . ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان . ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائذ الجوارح والبطون سواء !
أجنت لك الوجد أنصان وكشبان فيمن نوعان تفاح ورمان

وفوق ذيتك أعناب مهدلة سود لمن من الظللاء ألوان
وتحت هاتيك عناب تلوح به أطرافهن قلوب القوم قنوان
غصون بان عليها الدهر فاكهة وما الفواكه مما يحمل البنان
ونرجس بات سارى الطل يضربه وأقحوان منير النور ريان
السفن من كل شيء طيب حسن فن فاكهة شتى وريحان

* * *

برياض تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاة فى الأبراد
منظر معجب تحية أنف ريحها ريح طيب الأولاد

* * *

لولا فواكه أيلول إذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو والماء
إذن لما حفات نفسى متى اشتملت على هائلة الجالين غبراء

■ ■ *

فالنساء فى الآيات الأولى : أغصان وكشبان ، جناهن تفاح ورمان وأعناب
وعناب ونرجس وأقحوان . والرياض فى الآيات الثانية : فتيات يتخيلن فى
أبراد . وريحها ريح طيب الأولاد . والفواكه فى الآيات الثالثة : لابد لها من
رقة الجو والماء . ولولاها لما بالى الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط اللذائذ فى حسه ونفسه ، وتموحد الطبيعة الجميلة واللذائذ
الشبيهة ، ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح
والأعماق من لذائذ الطبيعة ولذائذ الحياة !

ونحن مع المعرى فى عالم مشثوم ، كله ظلم وخداع وشر ونفاق ويأس وظلام .
وتخدعنا الحياة فتعيش فى هذا العالم الذى لاخير فيه ولا صلاح له ، ولا رجاء فى
ماضيه ولا مستقبله .

ظلم الحامة فى الدنيا وإن حسبت فى الصالحات كظلم الصقر والبازى

■ ■ *

يفتاد غابه الضرغام كيما يثازع ظي رمل فى كناس !
سجايها كلها غدر وخبث توارثها أناس عن أناس !

* * *

شقينا بدنينا على طول ودها قدونك مارسها حياتك واشقها
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنا شهيد بأن القلب يضم عشقها ١

* * *

تنازع في الدنيا سواك وماله ولا لك شيء في الحقيقة فيها
ولم تحظ في ذاك النزاع بطائل فتفقوها مثل مختلفيها ١

* * *

وهكذا نجد لكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق
هذا العالم سعة وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه
وبميزاته .

كل ماهتمامك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في
قوالب فكرية ، ويصوغونها لنا قواعد في أبيات قليلة . أما طاغور والخيام
وتوماس هاردي ، فقد صوروا لنا عوالمهم في مشاعر ومشاهد جزئية ، تنتهي
من خلالها إلى عوالم شعورية حية . وذلك يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير
فيه (وسأتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية في العمل الأدبي) .
ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهو لا يقتصر على
النظرة الشعورية إلى الكون والحياة ، بل يتعداها إلى طريقة تناول الموضوع ،
أي الأسلوب ، وإلى التعبير نفسه واختيار الألفاظ فيه . ولكننا هنا لا نتوسع
في هذه الخصائص التعبيرية لأن لها مكانها الخاص .

وحقيقة إن لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قديقضى
على هذا التفرد ، أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبائع والسمات
العامة . وهذا يفقد العمل الأدبي أخص قيمه الشعورية .

ولا تعارض بين أن يكون للأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه
وبين الآخرين . فهناك قدر مشترك من المشاعر الإنسانية العميقة . كما أن هناك
استعداداً في الكثيرين لأن يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا إلى مافوق رؤوسهم .
ومن خصائص الأدب الحى أن يمنحنا القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من
مشاعرنا الخاصة ، لأنه يستطيع أن يرفعنا إليه لحظات . وقد تكون هذه من مزايا

الأدب التي تحسب له في عالم و المنافع . إذا لم يكن بد من النظرة النفعية للفنون !

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا إلى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الأدبي . فالأديب الكبير رائد من رواد البشرية ، يسبق خطاها ، ولكنه ينير لها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ! وهو رسول من رسل الحياة إلى الآخرين الذين لم يمنحوا حق الاتصال . كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابس الوقتية ، والحدود الزمنية ، يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الأصيل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيع . وفي الأدب — على هذا النحو — قس محدود من النبوة التي تتصل بالقوة الكبرى ، وتصل بها القطيع الضال . وقيمة الأديب الكبرى إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الأدباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا ، لأنه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الأم الكبيرة مفتحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائماً عن طريق الحاطرة الجزئية الوقتية إلى الإحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء .

فالكثيرون — حتى من العباقرة — يستطيعون أن ينقلوا إلينا شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قوياً دافقاً يسرى في شعورنا ، وأن ينقلونا إلى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأنما نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالأزل والأبد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة . ومن هذا النحو كبار الشعراء في الأدب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة إلى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية إحساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون السرمدي . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في معزل عن بقية اللحظات . وكأنما هي رحلة منبئة في ناحية من الكون لا تعداها . وقد نستطيع أن نرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثاله النادرون فإنهم يطلعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور في إحدى مقطوعاته :

« إن الطائر الأصفر يغني على الفن فيرقص قلبي فرحاً (١)

« نسكن معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً

« يجيئ حملها المدللان ليرعيا في ظل أشجار حديقتي

« وإذا ما ضلنا طريقيهما في حقل شعيري أحملهما بين ذراعي

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمى يعرفه الجميع

« أما اسمها هي فهو « رانجانا »

...

« ويفصلنا حقل واحد

« فالنحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب ليبعث عن الرحيق في حديقتهم

« وأزهارهم التي تتساقط في النهر يدفعها التيار إلى حيث نستحم

« وسلال أزهار « الكسم » الجافة تجلب من حقولهم إلى سوقنا

« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمى يعرفه الجميع

« أما اسمها هي فهو « رانجانا »

...

« إن الطريق الذي يؤدي إلى منزلها يعبق في أيام الربيع برائحة أزهاره المانجوة

« عندما ينضج بذركثانهم ويكون صالحاً للجمع يزهر القنب في حقولنا

« والنجوم التي تبسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتألثة

(١) ترجمة لطفى شلش في مجموعة (رعاة الحب)

« والأمطار التي تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات » الكادام .
« اسم قريتنا » خانجانا ، ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمى يعرفه الجميع
« أما اسمها هي فهو » رانجانا »

وهي قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر في لحظة محدودة من الزمان . ولكن
أين نحن ؟ إنما مع الطبيعة كلها : طائرها الأصفر يفتى على الفين ، وحملها الوديعان
المدللان ، والظل والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ،
والكوخ والقرية . .

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنما المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد ،
واختلاط مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحببته وحليها المدللين ، والطائر
الأصفر الجميل . ثم هذا الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحبيبه وبالطبيعة كلها في
لحظة ، وهذه الصلات الكبرى الوشيعة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله
في لحظة ، وإنه ليصلنا بالطبيعة وأبنائها صلة الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة
ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائها بمهمة الرسول الأمين بين
المتحابين ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل .

اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمى يعرفه الجميع ، أما
اسمها هي فهو « رانجانا » حتى الأسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديدة
المديدة ! وكأنما هم جميعا نغمات متناسقة في لحن عذب منساب !
ويقول في مقطوعة أخرى :

« انتشرت فوق حقول الأرز الخضر والصفير سحب الخريف يطاردها شعاع
الشمس النفاذ .

« لقد نسيت النحل أن ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت
دون وعي منها تطن ، والأوز في جزر النهر يعوم في فرح لغير غاية .

« لا تدع أحداً يذهب إلى منزله هذا الصباح يا صاحبي .

« لا تدع أحداً يذهب إلى عمله

« دعونا نقنعم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، وننهب الفضاء عدواً

« إن الضحكات لتسبح في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان

« أيها الرفاق دعونا تنفق هذا الصباح في الأغاني التافهة !
فها نجدنا كذلك أطفالاً مع سائر أطفال الطبيعة في ذلك العرس الساذج
الطليق الذي أتاحته الأم الرؤوم ، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الأعماق...
الفرح .. ذلك الفرح الإلهي الذي يفيض في النفس عفوا حين تنطلق من القيود ،
فتسمح الضحكات في الخلاء كزبد النهر في وقت الفيضان . « فلا تدع أحداً يذهب
إلى عمله ، ولا تدع أحداً يذهب إلى منزله . فليس اليوم لليوت ولا لضرورات
المعاش . وإنما هو للرح والفرح في عرس الحياة .

وليس من الضروري أن يصلنا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض
مشاهد الطبيعة . فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض
مشاهد الطبيعة كما يعرضها هنا ، وإن وردت في مواضع لاتلون جو المقطوعة .
ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ
فيها والعطاء ، وعودته من السوق راجعاً ، وترحيبه بأداء ضريبة الحارس .
وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه ما معه للص حتى « لا يخيب ظنه !
ووصوله للنزل بيديه فارغتين ، واستقبالها له لدى الباب « كصفورة وجلة .
وشعوره بأنه لا يزال معه ما يعطيه ...

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة إلى شعور شامل غير محدود . إن
هناك رصيذاً مذخوراً . وإنه لاختساره فيما وهب ، وإنما أخذ من سوق الحياة ،
وأدى لأبناء الحياة ، و « إن شيئاً كثيراً لا يزال باقياً معه ، بعد ما ذهب وبعد
ماسلب . فهناك شعور منساب وراء اللحظات الجزئية ، وهناك إحساس شامل
بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود
بالتجارب الجزئية ، في مسارب خفية ، إلى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود .
وألهم شعورنا هذه الحقيقة الكبرى دون أن يشغل أذهاننا بإدراكها ، وأفعم نفوسنا
بالرضى والسباحة والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

« لماذا انطفأ المصباح ؟

« لقد سترته بعباءتي لأحميه من الريح . لهذا انطفأ المصباح !

« لماذا ذبلت الزهرة ؟

« لقد ضممتها إلى صدرى فى لفة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

« لماذا جف الجدول ؟

« لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لاستفيد منه وحدى ، لهذا جف الجدول !

« لماذا انقد وتر الناي ؟

« لقد حاولت أن أوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقد وتر الناي ! »

وهى مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذى يغمرنا حين ننتهى من استعراضها ؟ إنه الشعور بالسباحة المطلقة من الكل إلى الكل ، والشعور بالرفق واليسر فى تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملك والاحتجاز والاحتجان ! ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا . ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة إلى الفضاء الشاسع وراء المحدود .

وليس حتماً أن تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسماحة مع الحياة واندماجاً . فذلك نمط خاص . وللاتصال الأكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك إليه كثيرة .

فها هو ذا الجامعة بن داود فى « العهد القديم » ينظر إلى الكون فلا يرى إلا التكرار المسمم الميثس ، وإلا العبث فى كل ما تعمله الطبيعة ويعمله الإنسان . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله فى شعوره ، ويقفنا لحظة بين الأزل والأبد كما يترأى له من خلال الجزئيات .

« باطل الأباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للإنسان من كل تعب الذى يتعبه تحت الشمس ؟ دور يمضى ودور يجى . والأرض قائمة إلى الأبد . الشمس تشرق والشمس تغرب ، وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب إلى الجنوب ، وتدور إلى الشمال . تذهب دائرة دوراننا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن . إلى المكان الذى جرت منه الأنهار ، إلى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل . العين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذى صنع فهو الذى يصنع . فليس تحت الشمس جديد . إن وجد شيء يقال له : انظر .

هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر للأولين .
والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم . .
وهكذا يصور لنا الحياة مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها . باطل
الآباطيل . الكل باطل . وقبض الريح . ويطلعنا على كونه الخاص يغشاه السأم
والملال ، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كون كبير يستحق
التأمل والريادة على كل حال !

والخيام يقفنا في رباعياته المسكورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة
مبثمة على صورة أخرى . فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الأزل وصائرة
إلى ظلام الأبد ، ولا شعاع هناك أو هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطينا لنا
قضية يتملأها الذهن ، بل شعوراً يغمر النفس ويفشى الوجدان !

وتوماس هاردى يقفنا مع عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه
الأقدار بالناس سخرية القطة اللئيمة بالفأر قبل الالتهام . وذلك من خلال
مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع أن نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لا نجد حاجة بعد الذي عرضنا .
فالمهم أن يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، إلى المحيط الشامل
الكبير ، لا عن طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض
شعرائنا اليوم أن يصنع ، ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية
إلى الكل الشامل من وراء الجزئيات .

فإذا لم يستطع الشاعر إلا أن يمنحنا سباحات قليلة في الكون الخالد ، أو لحظات
قوية عميقة مليئة في نفسه وشعوره . فلن يحرمه ذلك أن يكون شاعراً ضخماً .
ولكنه ليس شاعراً كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء العربية المتنبّي والمعرى
وابن الرومي من هذا الطراز .

وسمة ثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها . ولكن لا بأس من أفراد كلة قصيرة
لها . . تلك هي سمة الصدق . ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن
يصلنا بالكون الكبير ، إلا إذا كان صادقاً . . ولكن أي صدق ؟ لسنا نغني

الصدق الواقعي فذلك مبحث مهم الأخلاق ، إنما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر . أى الصدق الفني .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الأديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لإدراك الصدق الفني في عمله من خلال تعبيره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضاً ساجحات به وأبدن بضاً

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والإيقاع . ولكنهما مجتمعين يكشفان عن اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور . ذلك أننا حين نستعرض البيت الأول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
نجد أنفسنا أمام مشهد غرق . والغرق مذعورون ، يمسك بعضهم من الذعر بعضا . فالشاعر إذن يرسم لنا مشهدا مثيرا لانفعال الحزن والأسى . مشهدا يظلمه الفناء المتوقع بين لحظة وأخرى . ويشعر أن هذا هو الانفعال الذى خالج نفسه وهو يعاني هذه التجربة الشعورية .

ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزايله ، فيقول :
كعذارى أخفين في الماء بضاً ساجحات به وأبدن بضاً
فأى شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى ، ينزلان الماء ساجحات ، يخفين في الماء بضاً ويبدن بضاً ؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الأول ، يصور انفعالا شعوريا يغير الانفعال الأول ، فأى الانفعالين إذن هو الذى خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير أنه لا هذا الانفعال ولا ذاك . إنما هي صور لفظية لا رصيدها من الشعور . فالتجربة الشعورية هنا مزورة ، كما تبدو من خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر
يفقد صدق الاتصال بالكون ، لأنه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلمح وراءها

أية رؤيا شعورية من منظر الهلال والسماء والطبيعة . إنما هو شكل جامد لا يحيا له ، ولا ظل في الحس ولا في الشعور .



الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ، وصحة الشعور وصدق الاتصال ، هي أخص القيم الشعورية في العمل الأدبي . ولكن التقويم الكامل لا يكون إلا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ، وهي التي تتبدى من خلالها تلك القيم الشعورية . وذلك ما سنعرض له في الفصل التالي .

القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعورية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية ، لأن الوصول إليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر . ومن هنا قيمة التعبير في العمل الأدبي .

إن الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها أو تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذهنية أو المعنى المجرد . أما الحقيقة الشعورية فكل تغيير في الألفاظ أو نظامها ، أو في تنسيق العبارات وترتيبها ، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير إلى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الأثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك أن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية . الألفاظ والعبارات ، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني . وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي . هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات ، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب ، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الأدبي ، ولا تكمل دلالة

كل منها إلا باجتماعها وتناسقها ، ولكننا مضطرون هنا كذلك أن نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة . وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الأدبي ، على أن يكون مفهوماً أن كل هذه القيم تجمعها وحدة لا تتجزأ في العمل الأدبي ، ثم تجمعها وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير . ويحسن كذلك أن ننبه إلى أن الصور والظلال والإيقاع ليست قيماً تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملأها ، ولكننا نسميها قيماً تعبيرية لسهولة التقسيم . وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالالفاظ :

كيف تدل الالفاظ . . أولاً على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والظلال المصاحبة ؟

لابد لنا من رحلة سحيقة في مجاهل التاريخ الإنساني ، لنقف أمام الإنسان الأول الذي لم يهتد بعد إلى لغة ذات مقاطع صوتية تدل دلالة لغوية .

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه ، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه أفعى تلدغه فيجد للدغتها أذاً فظيماً هائلاً . إنه يتلوى من الألم . ويصرخ صرخات مبهمه ، وتتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قسماته وملاحه ، ولكنه لا يجد اللفظ الذي يصور به هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله . وغيره يراه ولكنه لا يجد اللفظ الذي يصف به ما شاهده من حركاته وما سمعه من أصواته . ولكنه ولا شك — وبعد التكرار — يدرك ما يعاينه . يدركه من تلويه وصرخاته وقسماته ، وقد يستطيع أن ينقل ما أدركه إلى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك بإعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات ، أو بأية طريقة أخرى ، على نحو ما يصنع البكم ، أو قريباً مما يصنعون .

وهذا هو يكاد الظماً يقتله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروي ، فيعب منه حتى يروى ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريره . ويتبجح ويطمئن . فإذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الأسارير حتى قبل أن يشرب ، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الرى في المرة الأولى . وقد يريد أن يدل الآخرين على النبع ، فيشير إليه من بعيد ، وقد يعبر بحركاته

وقسماته عن طريقة الارتواء ، وعن الراحة التي تعقب هذا الارتواء . فيفهم عنه الآخرون ما يريد . . . وهكذا من عشرات التجارب ومئاتها وآلافها .

كم ياترى من العهود والعصور قد مر وانقضى ، قبل أن يهتدى هذا المخلوق الأبكم إلى أن يصوغ من المقاطع المبهمة ألفاظاً كاملة ، وأن يرمز بهذه الألفاظ إلى مشاهد وذوات ومشاعر ومعاني؟ وكم مر من العهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة هذه الألفاظ على تلك المشاهد والذوات والمشاعر والمعاني؟ لا يدري إلا الله كم مر من هذه العهود والعصور .

والمهم أن نحدد الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الألفاظ .

— أغلب الظن أن شيئاً ما في جرس الألفاظ الأولى . ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها . كان له صلة ما بالمشاهد أو بالحالات التي أطلقت لتدل عليها . وقد لا تهتدى نحن اليوم إلى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم ، لأن عوامل أخرى تدخلت في الموضوع ، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الأولى . فكثير جداً من الألفاظ قد اتخذت على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافها إلى أن تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية إلى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة إلى دلالات أخرى معنوية متداخلة . . . ولكن هذا كله لا يتفق المبدأ الأول ، وهو أن جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظه . وشيء آخر كذلك أخذ يضاف فيما بعد إلى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها ، ذلك هو صورة المشهد أو الحادث الذي صاحب إطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل إلى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ . ورن جرسه في السمع . وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الإنسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد أو التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجارب إلى أنواع ، ويطلق على كل منها لفظاً معيناً يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي .

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى إلى هذه اللحظة — أن يجرد هذا المعنى من ملاساته — أى من مفرداته أو « ما صدقاته » بلفظة المنطق؟ حينئذ يذكر لفظه « جبل » تراه لا يقفز إلى خياله صورة أو أكثر لجبل معين شاهده أو وصفه .

له فتخيله ، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي أدركها هناك — أى نوع من الإدراك — وصور الأحاسيس التي اختلجت بها نفسه ، وصور الملابس الكثيرة التي أحاطت بهذه الأحاسيس ؟

من منا يستطيع أن يجرد اللفظ — أى لفظ — من هذه الملابس والمشاعر التي صاحبته في نفسه الخاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع أن يجرده من كثير جداً من هذه الملابس والمشاعر التي صاحبته على مدى الأجيال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أما ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مهمة ، وقد لا يحسبها الفرد أصلاً . ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وانمحت ، ما دام هذا اللفظ يستخدم ويعيش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني المجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف إليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابس المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى . كما يضيف إليه الإيقاع الموسيقي للفظ ، وهو جزء من دلالاته كما أسلفنا ، وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند إطلاقه للمرة الأولى .

حينما يستخدم العالم أو الفيلسوف لفظاً من هذه الألفاظ يحاول أن يجرده من كل هذه الملابس الشعورية ليحتفظ له بدلالته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها ، فالمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقرر لم يتغير . أما المعنى الشعوري فتغير لأنه كل يوم يكتسب ملابس شعورية جديدة تضاف إلى رصيد هذا اللفظ ، ولانهاية لهذه الملابس طالما أنها تتألف مشاعر الأفراد والأجيال التي تستخدم هذا اللفظ ، وتضيف إلى رصيده الشعوري ما أحسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد إلى فرد ، كما تختلف من جيل إلى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد بما ينطبق عليه دلالة هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب . مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من التفاعلات

والمشاعر كلما ذكر لفظ من الألفاظ ، فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبدئى أن واضعى اللغة الأوائل لم تكن خواطرم تردحهم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتي مرت بنا . فكانت اللفظة الواحدة تشع في أذهانهم صورة واحدة ، أو عدة صور ، مقيدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

والآن ننظر .. كيف يستخدم الأديب الألفاظ للدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .

قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم يقول : « إننا نفكر بالألفاظ » أى إن الألفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس إلينا نحن أنفسنا ، لا بالقياس إلى الآخرين وحدثهم . أى إنه لا وجود للفكرة في أذهاننا قبل أن نضوعها في ألفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطقية إلى حد ما على الأفكار ، أى على المعاني الذهنية ، فهذه لا تنضج لنا ولا ندرکها إلا حين نضوعها في لفظ معين . أما الأحاسيس والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها . نعم إنها توجد في حالة مبهمه لا سبيل إلى إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل حال . توجد انفعالا مبهما لا قوام له ولا ضابط ، يحاول أن يتبلور ويخرج في صورة مدركة محدودة . وقد نهر عنه بحركة — على طريقة آباءنا الأوائل — ولكن الأديب يميل في الغالب إلى التعبير عنه بالألفاظ .

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والإشراق بحيث يغمر إحساس الأديب ويجعله في شبه نشوة ، أو في نصف غيبوبة ، على طريقة المتصوفة في حالات « الشهود » !

وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء . وذلك في اللحظات المتفردة الإلهام . وعندئذ يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعى . أى إن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بإرادة كاملة الصحو . إنما تقفز الألفاظ والعبارات

وتتناسق وتتناغم ، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار . وليست خرافة « شياطين الشعر » كذباً كلها . فتفسيرها واضح في مثل هذه الحالة .

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة — ثم يراجعها ، فيعجب لنفسه كيف واثقه القدرة على صوغ هذه العبارات ، وقد يقف أمام بعضها معجباً متعجباً كما لو كان يشهدها أول مرة ، لأنه لم ينتبه لها كل التنبه في أول مرة !

ولا يتفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد في القصة ، بل في البحث حين يرتفع إلى المستوى الشعري . وقد عانيت بنفسى حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفني في القرآن » . وكذلك وأنا أكتب « في ظلال القرآن » . في بعض الأحيان .

ولنقف لحظة لنذكر كيف تم العمل الأدبي في هذه الحالة .

✓ إن الرصيد المذخور من الألفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة . أو في « ما وراء الوعي » قد انطلق متناسقاً متناسماً مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الألفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة . إذ قلنا تستطيع الألفاظ مهما حفلت بالظلال والإيقاع أن تستنفذ الطاقة الشعورية .

وتناسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الألفاظ ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الإلهام .

ولكن هذه الحالات نادرة أو قليلة في حياة الأديب على وجه الإجمال ، وهو في حالاته الغالبة — وبخاصة في غير الشعر — يستمتع بقسط أكبر من الوعي والمعاناة والاختيار ليتطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفذ الطاقة الشعورية بالتعبير .

ووظيفة الأديب حينئذ أن يهيئ للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع ، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه ، وألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للألفاظ على هذا الأساس وحده . وإن يكن لا بد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون ما يريده . وأن يرد إلى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق أول مرة ليصور حالة حية ، قبل أن يصير له معنى ذهني مجرد .

فوصول اللفظ إلى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزاً خصباً . والأديب الموهوب هو الذى يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهداً . ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية أضيق من هذه وأدق لاستخدام الألفاظ . فالملابسات التى تحدد اختيار لفظ دون لفظ فى السياق ملابسات شتى يصعب تحديدها . وفى أولها : نوع التجربة الشعورية ، وطبيعة الانفعال بها فى هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التى توضح ما نريد من الآثار الأدبية الخالدة . التى انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يسعفنا فى هذا المجال بأكثر مما تسعفنا أعمال الأدباء . وقد عرضت لهذه الظاهرة فى كتاب « التصوير الفنى فى القرآن » فأكتفى هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد — لأعبارة كاملة — يرسم صورة شاخصة — لا بمجرد المساعدة على إكمال معالم صورة — وهذه خطوة أخرى فى تناسق التصوير ، أبعد من الخطوة الأولى ، وأقرب إلى قمة جديدة فى التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذى يرسم الصورة ، تارة بجرسه الذى يليقه فى الأذن ، وتارة بظله الذى يليقه فى الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعاً .

« تسمع الأذن كلمة « اثأقتنم » فى قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لكم إذا قيل لكم انفروا فى سبيل الله اثأقتنم إلى الأرض ؟ » فيتصور الخيال ذلك الجسم المشأقل ، يرفعه الرافعون فى جهد . فيسقط من أيديهم فى ثقل . إن فى هذه الكلمة « طناً ، على الأقل من الانفعال ! ولو أنك قلت : ثأقتنم ، لحف الجرس ، ولضاع الأثر المنشود ، وتوارت الصورة المطلوبة التى رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها . « وتقرأ : « وإن منكم لمن ليبطئن » فترسم صورة التبطئة فى جرس العبارة كلها ، وفى جرس « ليبطئن » خاصة ، وإن اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطء إلى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال : أرأيتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني رحمة من عنده فعدت عليكم . أنزل مكوها وأنتم لها كارهون » فتحس أن كلمة « أنزل مكوها » تصور جو الإكراه بإدماج كل هذه الضائير فى النطق وشده بعضها إلى بعض ، كما يدمج الكارهون مع ما يكرهون ، ويشدون إليه وهم منه نافرون !

« وهكذا يبدو لون من التناقض أعلى من البلاغسة الظاهرية ، وأوقع من الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبهما بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن .
« وتسمع كلمة » يصطرخون « في الآية : » والذين كفروا لهم نار جهنم ، لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك تجزى كل كفور ، وهم يصطرخون فيها : ربنا أخرجنا نعمل صالحا .

« فيخيل إليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى إليك ظل الإهمال لهذا الاصطرارح الذي لا يجد من يهتم به أو يلبيه . وتلح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصطرخون .

« ومثلها كلمة » عتل « في تمثيل الغليظ الجافى المتقطع » عتل بعد ذلك زنيم ، « فإذا سمعت » وما هو بمزحزحه من العذاب أن يعمر ، صورت لك كلمة « بمزحزحه » — المقدمة في التعبير على الفاعل لإبرازها — صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فككبكبا » فيها هم والغاؤون ، فكلمة « ككبكبا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تتم بها .
« ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة » و « الطامة » والصاخة لفظة تكاد تغرق صياخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها ، وشقه للهواء شقا حتى يصل إلى الأذن صاخا ملحا . والطامة لفظة ذات دوى وطنين ، تخيل إليك أنها تطم وتعم . كالطوفان يغمر كل شيء .

« وضع هذه الألفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق » تنفس « في قوله : « والصبح إذا تنفس » تجد الإعجاز في اختيار الألفاظ لمواضعها ونهوض هذه الألفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بعشية النعاس « إذ يغشيكم النعاس أمنة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف واين « أمنة منه » فالجو كله آمن ودعة وهدوء . (١) .

« ونوع آخر من تصوير الألفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ

(١) ومن هذا الوادى التعبير عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظهما من إيقاع عذب وظلال رضية .

رب الناس ، ملك الناس ، إله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس ، أقرأها متوالية تجد صوتك يحدث . وسوسة . كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة . الوسواس الخناس ، الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافاً — ذلك قوله : « كبرت كلمة تخرج من أفواههم . إن يقولون إلا كذباً » فالمطلوب هنا هو تقطيع ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً ، وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كبرت » وأضمر الفاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون فى الإضمار والتكبير معنى الاستنكار والتكبير . كبرت كلمة ، ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، « تخرج من أفواههم » وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة « أفواههم » . وإنك لتحتاج فى نظرها أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرجها من متوالياتين من الحلق فى عسر ومشقة ، قبل أن تطبق « فاهك » على الميم الأخيرة ١

« وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع ، ولكن لا يجرسه الذى يلقيه فى الأذن بل بظله الذى يلقيه فى الخيال — وللألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير . حينما يوجه إليها انتباهه ، وحينما يستدعى فى خياله صورة مدلولها الحسية .

« مثال ذلك : « واتل عليهم نبأ الذى آتيناه آياتنا فانسلخ منها ، فالظل الذى تلقيه كلمة « انسلخ » يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات ، لأن الانسلخ حركة حسية قوية .

« ومثله « فأصبح فى المدينة خائفاً يترقب » فلفظ « يترقب » يرسم هيئة الحذر المتلفت (ولا تغفل هنا أنه خائف يترقب » فى المدينة . موضع الأمن والاطمئنان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفرع فى موطن الأمان ١) .

« وقد يشترك الجرس والظل فى لفظ واحد مثل « يوم يُدْعَوْنَ إلى نار جهنم دُعَاءً » فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً . وبما يلاحظ هنا أن « الدع » هو الدفع فى الظهور بعنف ، وهذا الدفع فى كثير من الأحيان يجعل المدفوع يخرج

صوتاً غير إرادی ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا « اع » ، وهو في جرسه أقرب ما يكون إلى جرس « الدع » !
« ومثله » خذوه فاعتلوه إلى سواء الجحيم ، فالقتل جرس في الأذن وظل في الخيال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .
« ونستطيع أن نضيف إلى هذا الباب ألفاظاً بما ذكرنا هناك في الألفاظ الدالة بجرسها مثل « النعاس » و « التنفس » و « الطامة » فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، والفرقة في الواقع عسيرة ، لأن الفوارق دقيقة لطيفة .
« إنما تلتقي جميعاً عند تصوير الألفاظ للدلولات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية لحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية ، وهو ما يعيننا خاصة في هذا المقام » .

* * *

والحديث عن « العبارة » في العمل الأدبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » . فالعبارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لأداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والألفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة إلا في هذا النسق .
وتستعمل العبارة دلالتها — في العمل الأدبي — من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغمة بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة .
هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الأدبي . وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، إنما ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للإيضاح ، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لأن لها وجوداً حقيقياً بالانتماء إلى العمل الأدبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظ ، وإنما في صورة عبارة . وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً — وهو الأغلب — لا تكفي عبارة واحدة للتعبير . فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستنفذ الشحنة الشعورية ويعادها ، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء — وإن لم يكن مفصلاً — في هذه المهمة .

خصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح
للكلم لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً
بين الألفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الألفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فإن تجويده
لا يكون عبثاً ولا نافلاً . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الأدب الحديث عندنا
في نزعتها التفكيرية ، وفي إغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم
الشعورية . وقد كان لها عذرها في هذه المغالاة ، لأنها كانت تعاني رد فعل للاتجاه
التعبيري البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في النثر وشوقي في الشعر ، وعلى
أيدي السابقين لها ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً ، ولكن هذه المغالاة
عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجعلها
وحدة متكافئة الأجزاء .

وإذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبارة ،
فميزة التعبير الأدبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني ، والإيقاع الذي يتسق
مع هذه الظلال ، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التي يعبر عنها ،
ومع جوها العام .

وحين نحكم على قيمة العمل الأدبي من خلال العبارة ، لا يجوز أن نكتفي
بدلالاتها المعنوية ، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالتها ، فلا بد أن نضم إليها
عنصري الإيقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .
وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الأدبي . فإذا
نظرنا إليها وحدها لم نجد إلا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة . وكذلك صنع ابن قتيبة
في كتابه « الشعر والشعراء » ، في نقد هذه الآيات :

ولما قضينا من مني كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
وشدت على حذب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رانح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
فقد نثرها من عنده في هذه العبارات : « ولما قطعنا أيام مني ، واستلنا
« الأركان » وعالينا إباننا الأنضاء » ومضى الناس لا ينظر الغادي الرانح .. ابتدأنا
في الحديث ، وسارت المطى في الأبطح .

وحكم عليها بأنها ضرب من الشعر ، حسن لفظه وعلا ، فإذا أنت فتشتمه
لم تجد هناك طائلا .

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكري في كتاب « الصناعتين » فقال :
« وإنما هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدت رحالنا على مهازيل
الإبل ، ولم ينظر بعضنا بعضا .. جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية ،
وقال عنها : « وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الآيات ، ثم الحكم على
قيمة العمل الأدبي فيها طريقة غير مأمونة ، لأنها تخرج من الحساب ذلك التناسق
التعبيري الخاص ، وذلك الإيقاع الناشئ من التناسق ، وتلك الصور التي يشعها
التعبير ، ولا تبقى سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة
تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الأدبي .

ونضرب على ذلك مثالا آخر بيت البحترى في مطلع الربيع .

أتاك الربيع الطلق يخال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم
فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يعبر عما خالج البحترى من
الإحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحي المتفتح ، ويخيل إليه أن هذا الربيع
يخال ضاحكا من الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح
والابتسام . فإذا نثرناه هكذا :

« جاء الربيع الطلق يخال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم » فإن
هذا النسق لا يبي بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لأنه يفقد التعبير
جزءاً من إيقاعه الموسيقي الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي
تخيّلها الشاعر للربيع ، وتصوير الحالة التي كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة
الربيع . فالإيقاع في البيت يدل على نوع من الحركة الحية الطليقة النشيطة كحركة
الربيع في حسه وتصوره .

فإذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فنثرنا بيته
على النحو التالي .

« إن الدنيا لتبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يخال ويضحك ويتكلم ،
فإننا نكون قد قضينا القضاء الأخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الأدبي ، لأننا

فضينا على الصورة المتخيلة للربيع في حسه ، وعلى الإيقاع الموسيقي أيضاً .
فالألفاظ التي يختارها الأديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان
في تعبيره ، وفي قيمة عمله الأدبي . لأنهما هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا
كامل شعوره .

وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه
وعباراته ، ومع ذلك تتخذها وسيلة لتملي الآداب وتذوقها ؟
والجواب « أن نعم » ، ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون
هناك وسيلة أخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يعترفون أن قسطاً كبيراً من
الصور والظلال والأنسام الخفيفة في جو العمل الأدبي تضيع بالنقل . والذي يمكن
نقله كاملاً هو المعنى العام ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور
والظلال والإيقاع ، إذا استطاع المترجم أن يختار في لفته ألفاظاً وعبارات مشعة
منمغة تكافئ ألفاظ المؤلف وعباراته في لفته الأصلية — وبعد ذلك كله لا بد
أن يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لا حيلة لنا فيه .

وكما ارتفع العمل الأدبي من الناحية الفنية عزت ترجمته . وفقد كثيراً من
قيمه بالنقل . والذين كانوا يقولون : إن مقياس قيمة الأدب أن يستطيع نقله إلى
أية لغة أخرى دون أن يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا يغالون ليثبتوا حجتهم
في ملاسة معينة (١) .

وإننا لأنظر مثلاً في القرآن ؛ أجل كتاب أدبي في المكتبة العربية —
بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بعض آياته الفنية إلى لغة أخرى ،
وحين تتخلف عن الترجمة صورته وظلاله وإيقاعه . إنه يفقد جماله الفني وإن
بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . أما نقل
صوره وظلاله وإيقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص
وتسامي آفاقها .

ويحسن أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والإيقاع
في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الأدبية ، وفي تصوير الجو العام . وهي
نماذج من القرآن أيضاً نقلاً عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

(١) المازني والمقاد في كتاب « الديوان » .

(١) « والشجى ، والليل إذا سجدى ، ما ودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى ، وسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدك يتيما فآوى » .
« ووجدك ضالا فهدى ، ووجدك عائلا فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر وأما بنعمة ربك فحدث » .

« لقد أطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديدة والرضى الشامل والشجى الشفيف : « ما ودعك ربك وما قلى » والآخرة خير لك من الأولى » .
« وسوف يعطيك ربك فترضى ، ثم » ألم يجدك يتيما فآوى » ووجدك ضالا فهدى ، ووجدك عائلا فأغنى » . ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذلك الرضى ، وهذا الشجى تسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة الرقيق اللفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير : الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوثيدة الخطوات ، الرقيقة الأصداء ، الشجية الإيقاع . . فلما أراد إطارا لهذا الحنان اللطيف ، ولهذه الرحمة الوديدة ، ولهذا الرضى الشامل ، ولهذا الشجى الشفيف جعل الإطار من الضجى الرائق . ومن الليل الساجى ، أصفى آئين من آونة الليل والنهار ، وأشف آئين تسرى فيهما التأملات ؛ وساقهما في اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجدى » لا الليل على إطلاقه بوحشته وظلامه ، الليل الساجى الذى يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف ، كجو اليتيم والعيلة ؛ ثم يتكشف ويجلي . ويعقبه الضجى الرائق مع « ما ودعك ربك وما قلى » والآخرة خير لك من الأولى . وسوف يعطيك ربك فترضى ، فتلتم ألوان الصورة مع ألوان الإطار ، ويتم التناسق والانسجام .

(٢) « والآن استمع إلى موسيقى أخرى وانظر إلى إطار آخر ، لصورة تقابل هذه الصورة .

« والعاديات ضُبْحًا ، فالمرليات قدحًا ، فالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا ، فأَثَرُنَ به نقعًا ، فَوَسَطْنَ بِهِ جَمَاعًا . إن الإنسان لَكَنُودٌ ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لَحَسْبُ الخَيْرِ لشديد . أفلا يعلم إذا بعثر ما فى القبور ، وحُصِّلَ ما فى الصدور ، إن ربهم بهم يومئذ لخبير » .

« إن فى الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقة . وهى تناسب الجو الصاخب المعفس الذى تنشئه القبور المبعثرة ، والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود

وشدة الأثرة .. فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً « اختاره من الجو الصاحب المعفر كذلك ، نشيره الخيل « الضابحة بأصواتها ، القادحة بجوافرها ، المغيرة مع الصباح ، المثيرة للغبار ، فكان الإطار من الصورة ، والصورة من الإطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار .

(٣) « هذا وذاك إطاران لكل منهما لون خاص ، أولوان متقاربان ، لأن للصورة بداخله لوناً واحداً أولوين متقاربين . ولكن قد يكون للإطار أكثر من لون محدد ، لأن الصورة التي بداخله كذلك ، كما في سورة الليل .

« والليل إذا يغشى ، والنهار إذا تجلى ، وما خلق الذكر والآتى ، إن سعيكم لشتى ، فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما يغنى عنه ماله إذا تردى ، إن علينا للهدى ، وإن لنا للأخرة والأولى ، فأنذرتم ناراً تظلى ، لا يصلحها إلا الآسقى ، الذى كذب وتولى ، وسيجنبها الآتى ، الذى يؤتى ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، إلا ابتغاء وجه ربه الأعلى ، واسوف يرضى . « فهنا صورة فيها الأسود والأبيض . فيها من أعطى واتقى . وفيها من بخل واستغنى . وفيها من يسر لليسرى ومن يسر للعسرى . وفيها الآسقى الذى يصلى النار الكبرى . والآتى الذى سوف يرضى .

« وفى الإطار كذلك الأسود والأبيض . فيه الليل إذا يغشى — فى هذه المرة — لا (الليل إذا سجد) . ويليه النهار إذا تجلى ، المقابل تماماً لليل إذا يغشى . وهنا الذكر والآتى المتقابلان فى النوع والحلقة . فذلك إطار مناسب للصورة التى يضمها .

« أما الموسيقى المصاحبة فهى أخشن وأعلى من موسيقى « والضجى والليل إذا سجد » ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للبول والتحذير .

« وهذه النماذج تكفى لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والإيقاع فى رسم الجو واكتمال التعبير ،

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة

وما يشعانه من ظلال وإيقاع هي عن طريقة تناول الموضوع والسير فيه .
وهي أقرب الخصائص التعبيرية إلى الخصائص الشعورية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية أخرى ، طابع الأديب الأسلوبى . ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعورية ، فهي أقرب إلى أن تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها إلا في حدود واسعة شاملة . ثم هي تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الأدب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانتها .
(وسيأتى تفصيل هذا الإجمال في فصل آخر عن فنون العمل الأدبى) .

فنتكفى هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الأدب على وجه العموم ^(١) .
من طبيعة الحس أن يلقى المؤثرات فرادى . وينفعل لكل مؤثر يتلقاه .
انفعالا مباشرا ، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكما عاما . فهذا من عمل الذهن الذى يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية أو قانونا علميا ، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل إليها في موضوع واحد أو عدة موضوعات مذهباً أو نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل إليها .

والأدب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانفعالات التي تثيرها والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعاني الكلية . وإن كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا يقف عندها كما يصنع الأدب ، بل ليصل منها إلى القانون العام في النهاية .

فالتجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها . أما التجربة في الأدب فهي نفسها مادته الأصلية . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون ، يعنى الأدب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو الفن الأدبى الأصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، إلا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز اللاحق . أما التجارب في الأدب فتبقى أبداً محتفظة بجذبتها وحرارتها ، تفعل لها النفس كلها استعيدت أو استعيد وصفها لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الأدب الأساسية أن يعرض التجارب الإنسانية — وهي غير التجارب العلمية طبعاً —

(١) بصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » للدواف .

وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبها في نفس من عاناها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبها الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس — على قدر ما تسمح به طبيعة كل فن من فنونه — كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

« ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الأدبي — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، ويتفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره . فإذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة أو شريك لصاحبها على الأقل .

« فإما إذا أتى بالحقيقة الأخيرة التي انتهى إليها من تجربته ، أو بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فإن الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي أسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها — وهي بالغة ما بلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لا تقلب لتثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

« فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الأدبي إلى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الأدبية — وأقول بعضاً — لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار نفاذها وشمولها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . كل أولئك ذو أثر في تقويمها وتقديرها كما أسلفنا . وإن تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر في ظهورها تأثراً محسوساً بطريقة تناولها والتعبير ذاته كما قدمنا .

« وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص — كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخاطرة — فالتفصيلات ، وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التي صاحبها أولاً بأول .. هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكلي بالآثر الأدبي فيها — دون إغفال للقيم الأخرى — وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة في أثناء التجربة وتصوير جزئيات الشعورات والتصورات المصاحبة

لها في حدود ما يناسبه — وهو غير ما يناسب القصة التي تتسع لأطول مما تتسع له القصيدة — كان أسرع إلى إثارة الوجدانات الماثلة في شعور الآخرين ، وأنجح في أداء مهمته ، وأقرب إلى طبيعة الأدب منه إلى طبيعة العلم أو طبيعة الفلسفة . ولست أعني أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكنني أريد بالضبط أن يسلك طريقها — في حدوده — في العناية بجزئيات الأحاسيس ، وبصور الانفعالات ، وبرسم الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وبتعبير آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات في التجربة الشعورية التي يعبر عنها ، وأحسبنا قد وصلنا إلى الموضع الذي يقنى فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الإيرلندي «وليام هنري دافيز» ، يصف تجربة شعورية في رحلة على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الأبواب (١) .

«يوم كنت في بلتيمور ، جاءني إنسان من الناس فقال :

« تعال . عندي ألف وثمانمئة نعجة وسنبحر مع المد يوم الثلاثاء .
« لك أيها الفتى خمسون شلناً — إن أبحرت معنا — وسنحمل هذه الغنم إلى جلاسجو من بلتيمور .

« طويت يدي على النقد ، وأبحرت مع النقاد ، وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الأغوار .
« وانقضت الليلة الأولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .
« ثم تعالى الشقاء في الليلة التالية من خوف . فما كانت في الهواء الذي تلتقاه أنوفها نفحة من قبَل المروج الفيح .
« وباتت — يالها من مسكينات — تستروح الهواء .

« وباتت تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيّب بالمرعى البعيد .
« وتلك ليلة لم أنمها . فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغربي أن أصحب الغنم في البحار ،

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا غفامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ، صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الأولى . والشللانات الخمسون تغريه بالرحلة .

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » للعقاد هي والقطعة التالية .

والليلة الأولى تمر عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . وإذا الثانية ، حين يتعالى
نفاث الأغنام ، وينفذ إلى روحه الإنسانية الحساسة . حين يتعمق « نفوس » هذه
الأغنام — ويألفها من مسكنات — التي « تصبح صياحها الهاقن بالمروج الخضراء ،
والمهيب بالمرعى البعيد ، وهنا ينقلنا معه نقلاً إلى صميم التجربة الشعورية الساذجة
العميقة ، لنحس معه بهذه الأغنام المسكنة غريبة في غير موطنها الذي تحن له ،
غريبة عن المراعى البعيدة ، والمروج الأخضر ، في ذلك الخضم الثاني ، تنقلها يد
الإنسان للتجارة أو للذبح ، دون أن يحس ما يعتلج في « نفوسها » من شعور
الاغتراب المرير ، ومن شعور اللهفة على الموطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ روح الشاعر « فأقسم لا تخسرون شلناً ولا خمسون
ألفاً بعد هذه الليلة بمفرق أن أصحب الغنم في البحار » فشاركه صراخه كأننا كنا
معه في لجة البحر مع زماجه المقتربات !

ومثل آخر للشاعر الإنجليزي « إرنست داونسون »

إنه يحمل ذكرى عزيزة من حب قديم . . ولكنه يتسلى عنه ، أو تدفعه الحياة
المتجددة والرغبات النزاعة إلى المتاع . وإنه ليستمتع بالكؤوس والقبيلات
من شفة مشتهاة — شفة مأجورة — وبالدفء في أحضان الغرام والأحلام ،
وبالرقص والنغم المجنون . ولكنه أبداً يترامى له طيف هواه القديم « طيف
« سينارا » حيث يقف طيفها الشفيف في كل مشهد ومتاع .

فاسمعه يتحدث عن تجربته الشعورية لحظة لحظة وخاطرة خاطرة فيصحبنا معه
في رحلته الشعورية خطوة خطوة :

« أمس . . ويحي من ليلة أمس . . بين شفتي وشفتيها

« هبط ظلك يا سينارا . وانسكبت أنفاسك .

« على روحي ، بين القبيلات والكؤوس .

« وكنت كسيف الببال « موحشاً من هوى قديم .

« نعم كنت كثيباً فأطرقت برأسي .

« وكنت وفيّاً لك يا سينارا على منوالى .

« قلبها الداني أحسنه آناء الليل يخفق على صدرى .

« وينطوى الليل كله وهى في ذراعى بين الغرام والأحلام .

« لا نكران — كانت قبلانا المشتراة من ثغرها الوردى — حلو شبيه
 « بيد أننى كسيف البال موحش من هوى قديم .
 « وعادتنى اليقظة ، وشهدت الفجر الطالع ، وقلبي على ما أقول شهيد .
 « أننى وفيت لك يا سينارا على منوالى .
 « نسيت كثيراً يا سينارا ، ومع الريح مضى كثير .
 « ورميت بالورد يمنة ويسرة فى الزحام .
 « راقصاً ، ثم راقصاً ، لعل أنزع من رأسى سوسنك الذابل المهجور .
 « ولكننى كسيف البال موحش من هوى قديم .
 « أى والله — غمرتني الكتابة والرقص طال .
 « ووفيت لك يا سينارا ، على منوالى .
 « مستزيداً من النغم المجنون ، مستزيداً من الشراب العنيف .
 « ثم يفرغ الخوان ويخبو الضياء ، ويسكن الحراك .
 « وتهبط ظلالك يا سينارا . . فالليل ليلى .
 « وإننى لكسيف البال موحش من هوى قديم .
 « جوعان يا سينارا إلى الشفة المشتهاة .
 « ووفيت لك يا سينارا . . على منوالى . »
 وكان يستطيع أن يقول : إننى لأذكرك يا سينارا كلما خلوت إلى كأس رويه
 أو إلى شفة مشتهاة . وإن ذكراك لتشملنى بالكتابة وأنا فى وهج اللشوة وسكرة
 الرقص . وبين الأحضان الدافئة . . الخ
 كان يستطيع هذا فلا يبلغ ما بلغ وهو يعرض علينا نفسه فى كل موقف عرضاً
 مفصلاً نشاركه فيه انفعالاته . حتى تتبعه حين يلفه الليل وتلفه ظلال سينارا وهو
 جوعان إلى الشفة المشتهاة ، ولكنه كسيف البال موحش من هوى قديم . فرق
 بين السياقين عظيم . . نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لأنه
 أشركنا معه فى خطاه . فالتناه فى اتجاهه أم وافقناه .
 وهذا هو النهج الفنى الأصيل . الذى يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة .
 وهو فى الشعر والقصة والأقصوصة والخاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض
 — فى اعتقادى — وأكثرها إشعاعاً وإيحاء .

ولسوء الحظ أن نرى الأدب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً إلى هذا بطبيعة ظروفه التاريخية . فهو يبدأ ميالاً إلى البلورة والتركيز . لا يسلك طريق المشاهد والجزئيات في عرض التجارب الشعورية إلا نادراً . همه الأكبر أن يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في حكمة أو قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة . مع أنه في الفلوات القليلة التي سلك فيها الطريقة الأولى قد جاء بأبداع وأروع مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء أن يعدل المجددون في الأدب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة في العرض ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارىء . عن طريق المشاركة في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها ، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية بالطريقة ، كما غلبتهم طريقة الأداء العربية التقليدية ، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل الحديث .

وفي الأمثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل ، والأمثلة التي سقناها في هذا الفصل ما يثير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض والأداء . وهي ذات أثر قوى في التأثير والإيحاء .

فنون العمل الأدبي

إلى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن « العمل الأدبي » ، كأنه فن واحد له طريق مرسوم . وما كان هذا إلا إجمالاً للقول ، وتحديداً للحقائق الأساسية في الموضوع . فأما حين نتجاوز هذا الإجمال فإننا نجد العمل الأدبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان .

فمنك : الشعر بأنواعه ، والقصة ، والأفصوصة ، والتشيلية ، والتراجيم ، والخطابة ، والمقالة والبحث ... الخ ، وإذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية للألفاظ والعبارات ، والإيقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب ، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية . ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . إذا كانت هذه هي عناصر التعبير الأدبي عامة ، فإنها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الأدبي ، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه . وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعرية في كل فن من الفنون الأدبية المختلفة .

وكل تعبير عن تجربة شعرية في صورة موحية هو عمل أدبي . ولذلك يصعب تحديد فنون الأدب تحديداً كاملاً . ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرها في العصر الحديث . ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها ، نقصد فيها إلى بيان طبيعة هذا الفن ، ووظيفته ، وطريقته ، فيكون من الميسور أن يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الإمكان .

ذلك أن الحديث العام عن الأدب لا يعطي صورة دقيقة لقواعد النقد ، مالم يتوزع الحديث إلى كل فن من فنونه . والقواعد العامة دائماً لا تصلح للتطبيق الجزئي إلا إذا عدلت وفصلت على قدر حاله . ولستنا نميل إلى التعميم الفلسفي ، ونحن نتناول الفن الأدبي ، بل نحن أميل إلى أن نعامل كل فن أدبي بما يناسبه من الأحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته .

الشعر

ولا بد أن نبدأ بالشعر . فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً ، وأقدمها تاريخاً . وطبيعة الأشياء تقتضى أن يتأخر مولد النثر الفنى عن مولد الشعر ، لأن الإيقاع المنغم المقسم فى الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدى بالرقص عن الانفعالات الخسية ، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجدانى بالغناء . والرقص والغناء لا بد أن يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعهما الشعر وصاحبهما قبل أن تنهيا مداركها لصياغة النثر الفنى الذى يتدخل الوعى والعمل الذهنى فيه بنسبة أكبر . وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها : المأساة والمهابة ، فى قالب شعرى فترة من الوقت ، قبل أن يتيهأ ظهور التمثيلية نثراً بزمان ليس بالقصير ، وقبل أن يتيهأ ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال . فإذا قصرنا المجال على الأدب العربى توقعنا أن يكون الشعر قد سبق النثر الفنى ، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة ، بينما كان النثر الفنى فى خطواته يحبو .

لا بد أن نبدأ بالشعر لهذا السبب ، ولسبب آخر : ذلك هو أن التعريف الذى اخترناه للعمل الأدبى يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة فى إجماله وفى تفصيله ، بينما تضعف بعض عناصره أو تنزوى فى بعض فنون العمل الأدبى الأخرى .

والشعر فى الأدب العربى متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الإيقاع الموسيقى المقسم ، وبحكم القافية . ولا يخلو النثر الفنى من الإيقاع الذى يبلغ حد الكمال والاتساق أحياناً — كالمثلة التى مرت فى الفصل السابق — ولكنه إيقاع من نوع آخر غير النوع الذى يحتويه النظم . وكذلك لا يخلو النثر الفنى من القافية المتحدة أو المتقاربة فى بعض فنونه كالسجع والازدواج ، ولكنها تختفى فى فنونه الأخرى الطليقة .

والشعر فى الآداب الأوروبية يتميزه من ناحية الإيقاع المقسم والقافية كذلك . وإن تكن هاتان الخاصتان لا تبرزان فى كل أنواعه برونهما فى الشعر العربى . إلا أنهما خاصتان بارزتان على كل حال . ولكن الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كل ما يميز طبيعة الشعر . فهناك ما هو أعمق . هناك الروح الشعرية ، التى قد

توجد أحياناً في بعض فنون النثر أيضاً ، فتكاد تحيله شعراً . فإلى هذه الروح الشعرية ؟

ليس في كل لحظة يجد الإنسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر ، ولا في كل حالة يحس الدافع إليه . هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة ، لا يستنفدها إلا التعبير الشعري . وقد لا يكون صاحبها من القادرين على التنظيم فيعبر نثراً ، ولكنه شبه موزون من ناحية الإيقاع ، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر السكبرى .

فإلى هذه التجارب ؟

هي التجارب التي ترفع الإنسان فوق مستوى حياته العادية ، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال — أيأ كان نوعه — حتى تصل إلى درجة التوهج والإشراق أو قريباً منهما . وكلما كانت درجة الانفعال أقوى جاء التعبير أجود بالقياس إلى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن ما يتضمنه من إيقاع قوى منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونة لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة . وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الإنسان الهادئ المالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعورية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يعبر عن انفعاله بالألفاظ ، ثم لا يجد في الألفاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساريره أو يبسطها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويحتاج . . . فإذا أفرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا . فالظاهر أن الإيقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الألفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنها تمت بسبب إلى الرقص والغناء وسيلتي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لا يكون الإيقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فإن الإيقاع وظيفية خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة

التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . أما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد . ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معاً . وفمرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الإحساس بما هو أرفع أو أقوى على العموم من الحياة العادية ، أيأ كان لون هذا الإحساس ، روحياً أو حسيّاً ، يستوى أن يكون إشرافاً وتطلعاً إلى السموات العلى ، وأن يكون احتراقاً في وهج الحس أو ارتكاساً إلى أدنى . درجة الانفعال لا نوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي ما نعبّر عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعورية الزائدة على ما يستطيع التعبير الثرى أن يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة — كماغالى بعض الكتاب — إنما هو تعبير عن اللحظات الأقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالمهم هو درجة الانفعال الشمورى بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر أمام الطبيعة الجميلة المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الأسباب ، وقد يقف أمام دودة حقيرة ، أو حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفعل . فتكون التجربة الأولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري ، وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الخافزة على التعبير ، وهذا البيان ضرورى هنا لإيضاح ما نريد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريباً في تاريخه كله . سواء كان شعراً غنائياً كما في الأدب العربي القديم ، أو شعر ملاحم وتمثيلات كما في الأدب الإغريقى والأوروبى ، وبعض الأدب العربى الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بعضهم فى القديم والحديث أن يحمله على غير طبيعته ، فيضمنه الأفكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث العادية التي لا يرتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية . . أخفق كل الإخفاق ، وبدأ عارياً من اللحم والدم ، لا يثير الانفعال ، ولا يوحى برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية فى نفوس الآخرين .

على أنه إذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في أيام طفولته ، فإن هذا المبرر قد زال ، وأن للشعر أن يرتد غناء بحتم يعبر عن لحظات الانفعال الأقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الأولى .

وسنرى فيما بعد أن « التمثيلية » التي تصور العصر الحديث لم تعد تحتل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول أن تعبر عن مشكلات الحياة العادية . وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي . أما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال ، لأنها تحاول دائماً أن تعبر عن مواقف بطولية غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطولة خارقة . ولكن يبدو أن جو الحياة الشعورية المعاصرة لم يعد يسمح للبلاحم بالحياة . كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما سيجيء . ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح أن تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطابق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والأحاسيس عن الحياة العادية . وحين تصل هذه الانفعالات إلى درجة التوهج والإشراق أو الرفرفة والانسحاب على نحو من الأنحاء .

ولسائل أن يسأل : أو تنفى الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟

ولست أتردد في الإجابة . إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقنعاً غير سافر ، ملفعاً بالمشاعر والتصورات والظلال ، ذاتياً في وهج الحس والانفعال . أو موشى بالسبحات والسرحات ! ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الإنسانية لا تزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال ضميرها يزخر بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهتدى بالغريزة والإلهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهناك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد ، وتطلق رقاغة مشرقة ، أو دافقة متوهجة ، أو سارية نائمة ، أو نشوانة حاملة . وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لا تجد إلا التعبير الشعري . يتسق بإيقاعه القوى ، وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

وقد تحدثت في فصل « القيم الشعورية في العمل الأدبي » عن حد « الأديب الكبير » وهو بعينه حد « الشاعر الكبير » والأمثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهولة اقتباسه في حين محدود .

فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير ، والحياة الابدية المجردة من قيود الزمان والمكان ، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة ، واللحظات الجزئية ، والحالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير النادر . على نحو ما مثلنا في طاغور والحيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالآباد الخالدة والحياة الازلية ، أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية ، هو الشاعر الضخم أو الممتاز . على نحو ما نجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري . والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا نفذ وراءه إلى إحساس بالحياة شامل ، ولا إلى نظرة كونية كبيرة . هو شاعر محدود ، كما نجده في بشار وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير وإخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطبقة على مدى العصور .

* * *

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه وأستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاقه المحدودة ، فترى أوسعها وأفضلها في مثل هذه المقطوعات :

يا ليلتي تزداد نكرا من حب من أحبت بكرا
حوراء إن نظرت إليك سقتك بالعينين خرا
وكان رجوع حديثها قطع الرياض كسين زهرا
وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه سحرا
وتخال ما جمعت عليه ثيابها ذهباً وتبرا
.....

وكاعب قالت لأتراها يا قوم ما أعجب هذا الضرير !
هل يعيش الإنسان ما لا يرى ؟ فقلت — والدمع بعيني غزير

إن كان عيني لا ترى وجهها فإنها قد صورت في الضمير

ذكرت بها عيشا فقلت لصاحبي : كأن لم يكن ما كان حين يزول
وما حاجتي لو ساعد الدهر بالمني كعسايا عليها لؤلؤ وشكول
بدالي أن الدهر يقدر في الصفا وأن بقائي - إن حيت - قليل
فعض خائف الموت أو غير خائف على كل نفس للحمام دليل
خليك ما قدمت من عمل التقى وليس لأيام المنون خليل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً ! إنما هو ركن ضيق قريب
آماد الشعور والآحاسيس ، فيه صدق فني عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس
الحسية القريبة الأبعاد . وإن جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك تجد أبا نواس . على ماله من إبداع فني في بعض التصورات وصدق
فني في التعبير عن ذات نفسه والسكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في
حاليه حين يستغرقه حسه وملذذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأملته ديك الصباح صياحا
أوفى على شرف الجدار بسدفة من نغردا يصفق بالجناح جناحا
بادر صبوحك بالصبوح ولا تكن نفا كسوّفين غدوا عليك شحاحا

* * *

وخدين لذات معلل صاحب يقات منه فكاهة ومزاحا
نهته والليل ملتبس به وأزحت عنه نقابه فانزاحا
قال ابقي الصباح . قلت له اشد حسبي وحسبك ضوؤها مصباحا
فسكبت منها في الزجاج شربة كانت له حتى الصباح صباحا

* * *

عمرت يكاثك الزمان حديثها حتى إذا بلغ السامة باحا
فأشاع من أسرارها مستودعا لولا الملامة لم يكن ليياحا
فأنتك في صور تداخلها البلى فأزالهن وأثبت الأشياحا
فكأنها والكأس ساطعة بها صبح تقارب أمره فانصاحا

قل لمن يبكي على رسم درس
تصف الربع ومن كان به
اترك الربع وسلى جانباً
بنت دهر هجرت في دانها
كدم الجوف إذا مذاقها
فاشرب الخمر إذا باكرتها
واترك البحر لمن يركبه

لدوا الموت وابنوا للخراب
لمن نبني ونحن إلى تراب
ألا ياموت لم أر منك بدا
كأنك قد هجمت على حياقي
ولأنك يازمان لذو صروف
وهذا الخلق منك على وفاز

هذا أو ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أسبق في الزمن عند عمر بن أبي
ربيعه وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يحى فيه أحياناً بالمعجب الفريد
هذا عمر يقول مثلاً :

أطوى الضمير على حرارته
وأبيت أرى النجم مرتقباً
كم قد مضى إذ لم ألاقكم
ومحدث قد بات يؤنسني
متضمن بالمسك بشعرني
ويذيقني منه على وجل
في ليلة كانت مباركة
حتى إذا ما الصبح آذننا
جعلت تحدر ماء مقلتها
بحلة أنثى يكلفها

وأروم وصل الحب في ستر
مجرى الساك ومسقط النسر
من ليلة تحصى ومن شهر
رخص البنان مهفف الخضر
أعطاف أجميد واضح السحر
عذبا كطعم سلافة الخمر
ظلت على كليمة القدر
وهدت سواطع من سنا العجر
وتقول ألمالي عنك من صبر
قوم أرى فيهم ذوى غمر

ومر الصدور إذا كنت لهم نظروا إلى باعين خور
أو يقول :

ليت هنداً أنجرتنا ما تعد وشفقت أنفسنا عما تجد
واستبدت مرة واحدة إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها ذات يوم وتعتري تبترد
أما ينعتني تبصرني عمركن الله أم لا يقتصد ؟
فتضحكن وقد قلن لها حسن في كل عين من تود
حسد حملته من أجلها وقديما كان في الناس الحسد !
أو يقول :

لقد أرسلت جاريتي وقلت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة لربيب : نولي عمرك
فإن داويت ذا سقم فأخزي الله من كفرك !
فهزت رأسها عجبا وقالت من هذا أمرك ؟
أهذا سحرك النسا ن قد خبرني خبرك
وقلن : إذا قضى وطرا وأدرك حاجة هجرك !

وهكذا وهكذا نجد صدقا في التعبير عن طبيعة فنية خاصة ، ونجد عذوبة
وخلاصة وطرافة . ولكننا لا نجد عالما ولا شبه عالم !
وكذلك حين نذهب إلى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرني مرة ليالى نحن بذى جوهر
وإذ أنا أعيد غض الشباب أجر الرداء مع المئزر
وإذ لمق كجناح الغراب ترجل بالمسك والعنبر
فغير ذلك ما نعلن تغير ذا الزمن المنكر
وأنت كلؤلة المرزبان بماء شبابك لم تعصرى
فريبان مربعا واحد فإني كبرت ولم تكبرى !
أو يقول :

أرى كل معشر قين غيرى وغيرها يلذان في الدنيا ويفتبطان

الكبير

وأمشى وتمشى في البلاد كأننا
أصلى فأبكي في الصلاة لذكرها
أسيران للأعداء مرتفنان
لى الويل مما يكتب الملكان
ضمنت لها ألا أهم بغيرها
وقد وثقت منى بغير ضمان

■ * *

وما صاديّات صمن يوماً وليلة
لواغب لا يصدرن عنه لوجه
على الماء يغشين العصى حوائى
ولا هن من برد الحياض دوان
يرين حجاب الماء والموت دونه
بأكثر منى غلة وصباية
أويقول :

إلى الله أشكو ما ألقى من الهوى
ومن كرب للحب فى باطن الحشا
ومن حرق تعادنى وزفير
وليل طويل الحزن غير قصير
فنجده هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولكننا بعد فى حين محدود
نسمع لحناً واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إننا مع الخيام لا نسمع إلا لحناً
واحداً كذلك . ولكنه هنالك لحن الآباد والآزال . لحن الإنسانية جميعاً أمام
الغيب المجهول . لحن اللفة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك الغيب المجهول .
ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البها زهير وأضرابه . ونجدنا لا نزال فى
عالم الشعر . ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإننا لنفقد هنا الأصالة كما نفقد
جدية الشعور ، ولكنه ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !
نجده مثلاً يقول :

رعى الله ليلة وصل خلت
أنت بغته ومضت سرعة
وما خالط الصفو فيها كدر
وما قصرت مع ذاك القصر
بعير احتفال ولا كلفة
ولا موعد بيننا ينتظر
فقلت وقد كاد قلبى يطير
سروراً بنيل المنى والوطر
أيا قلب تعرف من قد أتاك
ويا قمر الأفق عد راجعا
ويا ليلتى هكذا هكذا
وقد بات فى الأرض عندى قر
وبالله بالله فف ياسحر
فكأت كما نشهى ليلة
وطال الحديث وطاب السمر

أما النظم . النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته — كما نجد فيما بعد — فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

هو البين حتى لم يزدك النوى بعدا ترحل قبل البين لاشك من صدا
أيا فتنة في صورة الإنس صورت ويا مفردا في الحسن غادرتي فردا
جبين وألحاظ وجيد ، لأجلها أضاع الأناج والتاج والكحل والعقدا
وكم سئل المسواك عن ذلك المي فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا
وهنا لا تحدث عن آفاق ولا حدود فقد هبطنا إلى مجرد الأوزان والقوافي
ومن هذا الاستعراض السريع تصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه التقريب علوا وسفلا إلى هذا النظم المجرد الأخير .

ولقد نتاج للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . أو بتعبير أدق يرتفع فيها إلى قمته . فنرى له مستويات في شعره كثيرة . ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها . وهل بعد العناق تدان ؟
وألثم فاهها كي تزول حرارتى فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذي بي من جوى فيشفيه ما ترشف الشفتان
كأن فؤادى ليس يشفى غليله سوى أن يرى الروح حين تمزجان
فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا الانفعال . يعطله في البيت الثاني ذلك التعليل بكى ، وما يوحيه من روح فقهية ، فوق ما يعطل الإيقاع المتمشى في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موح بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالى في بابه يبدو أضيق محيطاً فيما يصلنا به من الحياة الدائمة ، بالقياس إلى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً في ربح الصبا :

هبت سحير افناجى الغصن صاحبه موسوسا وتنادى الطير إعلانا
ورق تغنى على خضر مهدلة تسموها وتشم الأرض أحيانا

تخال طائرهما نشوان من طرب والغصن من هزه عطفيه نشوانا
فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة،
في الصبا التي هبت سحيرا ، وفي مناجاة الغصن لصاحبه موسوسا ، وفي تنادى
الطير معلنة ، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص الثمل : من الورق المغنية على الحضر
المهدلة ، وكأنيما هي تداعب الورق وتورججها ، فتسويها وتشم الأرض أحيانا ؛
وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ، وتخالج الغصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية (١) ، فالصور
والظلال الحية المترائية تملأ ساحة العرض القسيحة ، والإيقاع الموسيقي هنا أجود
وأعلى وأشد تناسقا مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل
لفظة توحى بمفردها : « هبت سحيرا » ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنية
مسحورة أو عروسا من عرائس الغاب هبت في السحر — « وسحيرا » أجمل
وأرق إيحاء — فبعثت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاجبة نشوى . « فناجى
الغصن صاحبه موسوسا ، كرفاق الصبي ولدات الشباب . وللغصن « ناجى » صورة
خيالية وظل نفسي ، تكلمها صورة « موسوسا » على ما في الوصف هنا من صدق
حسى أيضا ، فوسوسة الأغصان والأوراق وقت هبوب الصبا اللينة الودود
حقيقة حسية فوق ما تلقى من ظلال خيالية . وحركة الأرجحة للورق على
الأغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع
الغصن النشوان و « حضر مهدلة » وما فيها من إيحاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل
بلا تلمس في هذه النشوة الراقصة . و « طائرهما » هذه الإضافة وما توحى من
نواد وتواصل وألفة .. وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور للخيال ويوحى
بالظلال .

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية
جميعاً .

وأحب أن أقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذى حدد منزلة
القطعتين . وليس لأن أولاهما تمثل حالة نفسية داخلية ، والثانية تمثل حالة نفسية
خارجية . ولإزالة هذا اللبس ننساقش نموذجا آخر لابن الرومي نفسه في حالة

(١) سبق أن قلنا : إن الصور والظلال والإيقاع ليست قيمًا تعبيرية بمحتة .

نفسية داخلية، ولكنها أوسع رقعة وأرفع أفقا لأنها تصور موقفاً إنسانياً كونياً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة .. يقول في الأسفار :

أذاقتني الأسفار ما كرهه الغنى إلى وأغرائني برفض المطالب
فأصبحت في الإثراء أزهذاهد وإن كنت في الإثراء أرغب راعب
حريصاً جبناً أشتى ثم أتنهى بلحظي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجن فإنه فقير أتاه الفقر من كل جانب
تنازعتني رغب ورهب كلاهما قوى، وأعياني اطلاع المغايب
فقدمت رجلاً رغبة في رغبة وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب
أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايقي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق . وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية ، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفي بشروطنا التي أسلفناها في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : أحاسيسه المتناقضة بين الرغبة الشديدة في الإثراء والخوف الشديد من السفر . حرصه وجبنه . اشتاؤه وانهاؤه . وقفته يلحظ . جناب الرزق لحظ المراقب . تنازع الرغبة والرهب إياه . ولفظ « تنازعتني » وصورته الخيالية مجذوبا من هنا ومن هناك « مشدودا من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلاً رغبة ويؤخر رجلاً رهبة . ولقظة « رغبة » وما فيها من انسياب يعمقها في النفس — ضع بدلا مرغوبة يتغير الجو — إلى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .

ولكن هذا كله — على قيمته الفنية — ينتهي بنا إلى حالة ذاتية للشاعر في محيط لحظة واحدة إلى أن يقول :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايقي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب؟

إلى أن يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة إلى مجال آخر فسيح . مجال كوني خالد . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرقب نفسه وخواطره في لحظة من لحظات الزمان . ولكنه ابن الرومي « الإنسان » أمام الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الإنسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول . هنا

يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فبذكرنا بالحيايم في هذا المجال — على اختلاف في التصوير والإحساس — وليس المهم أن يقول لنا : إن المعرفة الإنسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة إنسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة ننظر منها إلى السماء والفضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي إلى طبقة « طاغور » وأمثاله ، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظة أوفي غالب اللحظات ، وهنا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

ثم نخلص أخيراً إلى ضرب من الشعر جاء إلى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب إلى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والإنسانية ، ولا نملك أن تلقى به إلى البحر ، لأن إلقاءه خسارة على الفكر البشري . ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الإيقاع ، ولا تلح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة . كثير من شعر المتلقي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

إنما تنجح المقالة في المر ^{المر} . إذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيد خالص مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لاصديق بها ^{بها} وشرما يكسب الإنسان ما يسم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفاذ إلى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خلقي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ إن الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات

والتوجيهات ، بلا انفعال شعورى ، لأنها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم
التعبيرية كذلك . فمكانها هناك فى فصل النثر بلا جدال !
وليست المسألة أنها حكمة . فالحكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعورى ، فتصدر
حارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر فى درجتها بلا معارضة .
وذلك كقول المتنبي نفسه :

ذل من يغبط الذليل بعيش رب عيش أخف منه الحما
وقوله :
كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب الدنيا أن يكنّ أمانيا
وقوله :

لمن تطلب الدنيا إذا لم ترد بها سرور محب أو إساءة مجرم
فهنا حكمة نعم . ولكنها حارة . تلح فيها الانفعال العاطفى . تلحه فى البيت
الأول فى ذلك التقرير اللاذع الذى يشبه الدعاء . « ذل من يغبط الذليل بعيش »
وتلحه فى البيت الثانى فى ذلك الأسى المرير الهادى . الذى يمثله كذلك إيقاع
البيت واطراده وامتداده . وتلحه فى البيت الثالث فى ذلك السؤال الاستنكارى
الذى يشبه التقرير والاعتراض .
فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر . ولكن المهم هو نوعها ولونها
ومبعتها وحرارتها .
ويقول المعرى :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهدى أن أظن وأحدسا
ويقول :
سألتوني فأعيتني إجابتيكم من ادعى أنه دارٍ فقد كذبا
ويقول :

والناس فى تيهه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر
وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب
المجهول قد عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديعاً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ،
ووقف أمامها إنساناً يشعر لا عقلاً يتفكر ، ولا ننسى ما للتعبير الجامد الجاف
هنا من أثر فى جفاف الشعور .

فإذا نحن سرنا مع المعرى نفسه إلى قوله :
صاح هذى قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد ؟
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد
فإننا نقف خشعاً أمام شعور إنسانى عميق ، وأمام تعبير تصويرى موح ،
يزحم المشهد بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والآحاسيس ، ويرتفع
إلى الطراز الأول من الشعر الإنسانى بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتنى
أن أنبه خاصة إلى الإيقاع الموسيقى فى كل بيت . ومع أن الأبيات كلها من وزن
واحد إلا أنها تختلف إيقاعاً ، لأن الوزن وحده لا يحدد لون الإيقاع . فالوزن
يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقى داخلية ، ناشئة من طبيعة
توالى الحروف ومخارجها . لا من حركة هذه الحروف التى يتم بها الوزن العروضى .
فى البيت الأول رنة إعلان وإشارة إلى مجال فسيح .

« صاح هذى قبورنا تملأ الرحب » .

ولعل هذه المدات الثلاث المتوالية فى « صاح » ، « هذى » ، « قبورنا » دخلت
فى ذلك الإيقاع الموسيقى الخاص .
فإذا وصلنا إلى البيت الثانى أحسنا إيقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة
تخطو فى حذر وخشية :

خفف الوطء . ما أظن أديم الأرض
رض إلا من هذه الأجساد
ويختلف الإيقاع فى البيت الثالث فتنتطق هذه الخطوات الحذرة ، وينطلق
الإيقاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الأضداد !

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة
الحارة . ويتبين مكان هذا الطراز وذلك فى سجل الآداب . وعليها يقاس كثير
من الشعر المعاصر الذى يمعن فى الفكرة المجردة أحياناً ، حتى يبدو عارياً من
اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة ، وفى ديوان الزهاوى وشكرى والمقاد
— على ما لهم من شعر أحياناً — كثير من ذلك الطراز ، أولى به أن ينقل إلى
كتبهم النظرية فى البحوث والتعليقات .

ولا بد قبل أن نختم فصل الشعر أن نقول فيه كلمة مستقلة عن « اللفظ ». ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة إلى ما سبق في فصول الكتاب .

لقد آن أن نرد إلى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى أن « المعاني ملقاة على قارعة الطريق » ، وأن المزية كلها للعبارة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى أن « ليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم » ، ولا على طريقة « المدرسة التعبيرية » ، التي كان يمثلها في العصر الحديث : المنفلوطي وشوقي ، حيث يكمن وراء التزييق في العبارة كثير من التزوير في الشعور — على النحو الذي ضربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لا نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على أساس أنه كل شيء ، فقد بينا بما فيه الكفاية أن القيم الشعورية لها مكانها الأصلي في تقويم العمل الأدبي ، وإن كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

إنما نريد أن نرد إلى اللفظ اعتباره على طريقة أخرى . وعلى أساس آخر . إن اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي ، وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل إلينا خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين إلا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وعندئذ فقط يستنفد — على قدر الإمكان — تلك الطاقة الشعورية ويوحياها إلى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الأدبية إلى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا أن اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بعدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالاته اللغوية ودلالاته الإيقاعية ودلالاته التصويرية . ونقص أيٍّ من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، ويفض من قوة الإيحاء إلى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فإن تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من

قيمتها ، ويمنعه الإيجاء . ويؤثر بالتالى فى حكمنا على النص الأدبى وعلى صاحبه كذلك !

من هنا كان للفظ قيمته وبخاصة فى الشعر الذى هو صورة من اللحظات الفاتكة فى الحياة الشعورية .

ولم يخطئ بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبى والمعرى حكيمان والشاعر البحرى » ، أو وهم يضيّقون بأبى تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية . ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير ما نفهم ، ويريدون وظيفته على غير ما نريد ؛ ولكننا نقول : إن إيقاع البحرى وصورة وظلاله المشتمة هى نموذج بارع فى الشعر العربى للأداء الشعرى الموحى . ولو كان البحرى فى طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أى لو كان من طراز المتنبى أو ابن الرومى لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومى — على موهبته الفنية الفريدة فى الشعر العربى — يعوقه تعبيره الثرى المفصل المعلن فى أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التى تستحقها طبيعة شعوره . وحين يوفق فى التعبير على نحو أبياته فى ربح الصبا ، وأبياته فى كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس إلى الشعر العربى كله .

والمتنبى حين يخلص من برودة التأمل الفكرى ، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظى يصل إلى قمة فنية شاذة بالقياس إلى الشعر العربى كله كذلك . وحين تخلص لأبى تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعرى فى أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطليق التعبير . وليس المقصود هو رونق اللفظ أو جزالته ، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته . إنما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية ، وطبيعة الإشعاع الإيقاعى والتصويرى للفظ . بحيث يتسق الجو الشعورى والجو التعبيرى على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومى فى ربح الصبا ، وأبيات المعرى فى قصيدة الرثاء الدالية ، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الأمثلة زيادة على كل ما قدمنا .

يقول البحرى فى عيد النيروز فى الربيع :

أتاك الربيع الطلاق يختال ضاحكا	من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز فى غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوّما

يفتقها برد الندى فكأنه يبت حديثا كان قبل مكتما

فن شجر رد الربيع لباسه عليه كما نشرت وشيا منمنا

ورق نسيم الريح حتى حسبته بجى. بأنفاس الأحبة نغما

وقد تحدثنا عن إجماء البيت الأول وإيقاعه فيما مضى . فلنتابع الحديث :

إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والظلال التي تشعها الألفاظ

والعبارات ينشر جو الربيع — كما هو في نفس الشاعر — فالجو كله جو يقظة

بادة وتعبير عن مكنون في الضمير ، فالربيع « كاد أن يتكلم » والنبروز « نسيه »

في « غسق الدجى » ، أوائل ورد كن بالأمس نوماً ، وبرد الندى « يفتقها » وكأنه

« يبت » حديثاً « كان قبل مكتما » والربيع يرد على الشجر لباسه كما نشرت

« وشيا منمنا » والوشى المنتم أشبه شيء بالهمس في أذن الورد للتنبيه « ونسيم »

الريح « رق » حتى ليحسبه بجى . بأنفاس الأحبة « نغما » .

كل ظل للفظ ، وكل إيقاع ، هو ظل اليقظة البادة وإيقاع الحركة المفتوحة .

وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد أن يتكلم

وهو بنبه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول « كن نوماً »

لا « كانت نائمة » ، لأن نون النسوة والجمع يوحى بأنهن عرائس وسننى يبهن

الحبيب الزائر في غسق الدجى . ويستمر الجو فترى برد الندى يفتق الغلائل عن

هؤلاء العرائس ، ويبدئن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكتما . والربيع يرد

اللباس على عرائسه وكأنما ينشر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه

أنفاس الأحبة . والأحبة الناعمين الهائنين .

ذلك جو . وتلك ألفاظ . فلننظر إلى جو آخر وألفاظ أخرى للبحرئ أيضا

في ديوان كسرى :

يَمْتَظَنِّي مِنَ الْكَاتِبَةِ إِذْ يَبْدُو لِعَيْنِي مُصْبِحٌ أَوْ مُمْسِيٌّ

مُزْعَجٌ بِأَلْفِ عَرَسٍ أَوْ مَرْهَقٌ بِتَطْلِقِ عَرَسٍ

فَهُ يَمْدِي تَجَلُّداً وَعَلَيْهِ كَلْكَلٌ مِنَ كُلِّ الدَّهْرِ مَرْسِيٌّ

فهو جو كئيب محتق الأنفاس . وهنا ظلال الألفاظ وإيقاعها تشارك في

خاق هذا الجو الكئيب المحتق الأنفاس ، لا بمعناها اللغوي فحسب بل بظلالها

وجرسها : « يمتظني » « مزعجها بالفراق » « مرهقا بتطويق عرس » « كلكل من

كلا كل الدهر مرسي »

إن السياق هنا يطلق من هذه الألفاظ شحنتها وذكرياتنا وصورها الخيالية وظلالها ، فتشتر في الجو أسمى عميقا ، وتكتم الأتقاس فيه وثقلها . وللألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمددها بما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبتهما في تاريخها الشخصي والإنساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » لأنه لا يرى دلالة للفظ إلا في نظم معين . وهذه مغالاة منه . فلفظ ظله الخاص وجرسه الموحى في كثير من الأحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الآيات لا تستقل به ظلال الألفاظ المفردة ولا إيقاعها ، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الأخرى المكتملة في النسق ، فصياعة « مزعجاً » « ومرهقاً » للفعول تصور جو الإكراه الذي كان يتواري لو صيغ هذان الاسمان للفاعل ، ثم يضاف إلى هذا كله طبيعة الإحساس بهذا الإيوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أبياته التي حللناها فيما مضى عن « ربح الصبا » فترى كل لفظ في مكانه وجوه يوحى بإيقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسمعه يقول في « ترجمة » .

يا حبذا النرجس ريحانة لأنف مغبوق ومصبوح

كأنه من طيب أرواحه ركب من رُوح ومن روح

فنلح هنا تناقراً بين روح النرجس وروح هذا الإيقاع وظلال هذه الألفاظ .

ضع صورة الترجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلح ولا تصرح — بخلاف طريقة الورد مثلاً في التعبير ! — ضع هذا بجوار « لأنف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعهما « أنف » ! ثم ضع بجوارها كذلك « ركب » ، الذي يوحى إليك بأغظ الأجسام وأجفها وقد اختنقت معه « روح وروح » ، لأن في التركيب خشونة وعنفاً لا يتسق ظللهما مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان ! إن للألفاظ أرواحاً ؛ ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الأرواح في جوها الملائم لطبيعتها . فتستطيع الإيحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان يُحسِّنُ أن يهـدي الرزايا إلى ذوى الأحساب
فلهذا يحف بعد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابي
فترى هنا ألفاظاً عارية من الظلال والإيقاع ، مجردة من الزمن والإيحاء ،
ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهى تنقلنا إلى وضع الذهن الأجرد ، إلى منطق التعليل
والقياس الظاهرى ، ونخرج بها من جو الشعر كله إلى جو مجرد من الظلال
والشيات .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة تفرق بالندى فكأنها عين إليك تحدر
تبدو ويحجبها الجيم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفّر
حتى غدت وهداتها ونجادها فتعين فى حلال الربيع تبختر

والتعبير هنا أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيوته . ولكن
أين هى من أبيات البحرى ، ومن طلائعها التى تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هى
من أبيات ابن الرومى عن ريح الصبا ؟ ولعل للإيقاع الموسيقى هنا فى الأبيات دخلا
فى جمود المشهد فى الحس عن الانطلاق الكامل . . اقرأ « فكأنها عين إليك تحدر »
هذا التشديد فى « كأنها » وفى « تحدر » يوحى بالتشدد والتوقف فى جريان الإيقاع
وفى ظل الصورة . فالبيت يبدأ طليقا خفيفا « من كل زاهرة تفرق بالندى » وينتهى
متوقفا غليظا بالشطر الثانى . والفرق بين إيقاعيهما وظليهما هو الفرق بين انسياب
« تفرق » وتقبض « تحدر » وكذلك تبدو هذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب
والتقبض ، فى شطرى البيت الثانى : « تبدو ويحجبها الجيم كأنها » و« عذراء تبدو
تارة وتخفّر » فتخفى هذه متقبضة متكئة ! فى جو الربيع الطليق البهيج . وليست
المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ . إنما هو الشعور التلقائى الغامض الذى توحى
إلى النفس — بلا انتباه — تلك الإيقاعات . والإيقاع الموسيقى ينساب إلى
النفس ويغمرها بشعور خاص يقبل أن يتنبه الوعى إلى معنى الألفاظ والسياق .
ويقول المتلقى :

وللواجد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب
فإذا كل لفظ وكل إيقاع فى البيت يصور الجو المكروب السكظيم الذى يريد

تصويره . . « الواجد المكروب » ، « زفراته » ، لغوب ، ولكل من هذه الألفاظ صورة خيالية وظلال نفسية يلقبها بذاته بمجرد نطقه ، ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها وتتضح في السياق وتناسق . ولو قال « آهاته » ، مثلاً بدل « زفراته » ، لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » ، فالمكروب يزفر ، ولا يتأوه . ولو قال تعب بدل لغوب لتقص الظل لأن المكروب الكاظم يعاني اللغوب . والتعب أخف وقما وجرسا وظلا . . ثم اقرأ الشطر الثاني « سكوت عزاء » . أو سكوت لغوب ، تجددك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » ، تقف ولو كنت واصلا للكلام . تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في « أو سكوت لغوب » ، وبذلك يجتمع الظل والإيقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبئ حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستعمل ما وراء الوعي عماراته وشعوراته ، فاسمعه يقول :

يعطيك مبتدرا فإن أعجلته
ويرى التعظم أن يرى متواضعا
نصر الفهم على المقال كأنما
أعطاك مبتدرا كن قد أجزا
ويرى التعظيم أن يرى متعظا
خال السؤال على النوال محرما

تجد التعبير الثرى البارد المعقد ، الذى لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ، ولا يسلك إيقاعه أبدا طريقه إلى الحس ، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهنى سلك طريقة الذهن فى التعبير فحسب ، ولكن يضاف إليها أن العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا تناسقا بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرجهما جميعاً من منطقة الشعر على العموم .



لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الأساس . لأن الإغراق في تصغير قيمته
مفسد لفن الأدب كالإغراق في تضخيم هذه القيمة . ولأن فهم وظيفة اللفظ في
العمل الأدبي فهماً كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالاته المعنوية والتصويرية والإيقاعية
وبين الجو الشعوري المراد تصويره ، ويلفت النظر إلى المواضيع الدقيقة الحساسة
في تذوق الأدب والاستمتاع به .

والشعر هو أولى فنون الأدب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس .

القصة والأقصوصة

إذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة . الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية . بفارق واحد: هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي إلى نقطة معينة ، ولا يمكن فرز لحظة منها لتبتدى فيها حادثة ما بكل ملاساتها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملاساتها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والأحداث منذ الأزل إلى الأبد لغاية غير معلومة ، غاية بعيدة في مجاهيل الأبد . وكل حادثة هي جزء من حادثة أخرى أكبر منها . وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سياقها — كما هي — لا ينتهي إلى غاية معينة نبصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار الحادثة أو عدة حوادث . تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة . وتساق جزئياتها سياقة معينة لتؤدي إلى تصوير هذه الغاية . فليست مجرد تسجيل لحظ سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية ، تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ؛ ثم يزيد فتمسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير إلى غير انتهاء . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتعدد فيه النماذج .

وإنه ليستوى أن يتناول هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هذه الأرض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة . أو أن يتناول فترة ولدت في

الخيال ، وحوادث تمت في النفس ، وأشخاصا عاشوا في الضمير . فالهمم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والإضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات ، وبقيادة سير الحوادث والخوارج ، لتؤدي إلى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لا يتقف ولا ينتهي ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها إلى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتوسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيء لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة ، وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته ، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث ، وألا تقف دون حادثة خارجية أو خالجة داخلية .. وهذا ما يؤهل القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها ، أيا كانت طبيعتها ولونها ، ويجعلها في الزمن أو في الشعور .

هذه الحرية ليست متاحة للأقصوصة مثلاً . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، أو حالة شعورية معينة ، أو شخصية خاصة ، ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها ، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية . وهي مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقات الممثلين . وليست متاحة للبلحمة . وهي مقيدة بتصوير الشخصيات والأحداث الحارقة لأنها شعر ، والشعر — كما قلنا — لا تتم جودته إلا في جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لا تصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المناسب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشعورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشترك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشعوري العام . ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل ، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهيمه تتبع الأسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف — إلى حد ما — فترتفع إلى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ما تؤدي واجب اللحظة المعينة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضى الشعر نوبات عابرة لا تدوم ، فإذا

تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود إلى طبيعة الحياة العادية ، فتتحدث باللغة العادية وبالإيقاع العادى المناسب لسياق الحياة المعتاد .

* * *

والقصة ليست هى مجرد الحوادث أو الشخصيات . إنما هى — قبل ذلك — الأسلوب الفنى ، أو طريقة العرض التى ترتب الحوادث فى مواضعها ، وتحرك الشخصيات فى مجاها ، بحيث يشعر القارى . أن هذه حياة حقيقية تجرى ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجرى كما لو كانت تجرى فى الحياة بلا تعمل أو افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث فى الحياة لا تقف عند حد لتؤدى إلى غاية محدودة ، بينما هى فى القصة تساق على وضع خاص لإبراز غاية معينة فى زمن معين . ولكن براعة القصاص هى التى تجرى الحوادث فى هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعى المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتيان . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحة رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملاحها ، وكلها وضحت السمات والملاح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته فى رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملاح الخارجية أو الداخلية أو هما معا . وبعضهم يدع الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجرى بالجميع . إنما المهم هو الطريقة : طريقة تناول الموضوع والسير فيه بحيث تؤدى إلى رسم صورة معينة للحياة . وكأنها تجرى فى طريقها الطبيعى . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش فى أوسع مجال تظهر فيه طائفتها . ثم التعبير عن ذلك بمبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوى أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضيغ ، والشخصيات العظيمة ذات السمات والبروز . أو أن يتخذها من

الحوادث الصغيرة العادية ، والشخصيات المسكورة المغمورة . أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء . هؤلاء . مادام يجرى الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخصه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعرنا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمي صغيرة أو كبيرة ، كما يشاء هو . لا كما تشاء طبائع الأشياء ! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية ، ونرى شخصيات «واقعية» فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع إلى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للعرض . فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الأولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار أو حركة عنيفة ، أو مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هونا وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعرنا بأن هناك شيئاً ذا بال وقع أو سيقع . شيئاً فشيئاً يزحم إحساسنا بالمشاعر ، ويملا خيالنا بالصور ، ويطبع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والملاحظات المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا إلى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة ، لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها . وهذا هو الإبداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد إطار ، وكثيراً ما يخفق هؤلاء في إشعارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشو لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من يجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت إلى الحادثة أو الشخصية وحدهما كما لو كانا يقعان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ! ويحتاج هؤلاء إلى قوة بارعة لغمر القارئ في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يتنبه إلى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية أو أسر السياق .

* * *

بقي عنصر آخر له وزن في القصة . هو القيمة الشعورية . فقد كان حديثنا إلى هذه اللحظة عين القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا عن أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، إنما طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعرية التي يرتفع إليها الموضوع، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات. هناك نوع الإحساس بالحياة: حوادثها وأشخاصها، مصائرنا وغاياتها. هناك الزاوية التي يطل منها القصاص على هذا العالم، والأشعة التي يراه على ضوءها. هناك المدى الذي يعمقه القصاص في النفس الإنسانية وفي الحياة من حولها، وفي الـكون وما فيه ومن فيه. . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصاص.

ولاشك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم، ولا بد من النظر إلى هذه الآفاق الشعرية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها.

بعض القصاص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية، ولكنه لا يتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة، ولا يحيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث. من هؤلاء أندريه جيد في «الباب الضيق والسمفونية الريفية» — على رغم ما فيهما من شذى روحى — وأوسكار ويلد في «صورة دوريان جراى وشبح كثر قيل» وبرناردشو في «جان دارك وتابع الشيطان» وبعضهم يقفنا — بعد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها: سنتها الخالدة، وأوضاعها الكونية، وأقدارها الشاملة. وهذا البعض لا يحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً؛ إنما يدعنا نتسرب من خلال الحوادث الجزئية إلى السنين الكونية — كما يحسها في شعوره — ومن خلال الشخصيات المعينة إلى الإنسانية الخالدة — كما ترتسم في بصيرته — فتلك الحادثة جزء وكل، وهذه الشخصية فرد ونموذج. ويبلغ بعضهم في الإبداع إلى الحد الذي تصبح نماذج البشرية أخلد وأحي من المخلوقات الإنسانية، وتصبح أحداثه ووقائعه سمة على الكون والدهر أوضح من الحوادث التاريخية. ومن هؤلاء تولستوى في «البعث» وتوماس هاردى في «تس» و «جود المغمور» ودستوفسكى في «المقامر» وأرزيباشيف في «ابن الطبيعة» . . . الخ

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الأول بلا جدال.

وهذا البيان يفيدنا في تحديد مانعنيه بأن القصة هي الحياة. فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده. إنما هو الواقع الأبدى — كما يبدو من

خلال الواقع الوقى . وهو النماذج الإنسانية — كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية — وهذه آفاق القصص الكبير ، كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصص في هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية . تقرأ « البعث » أو « تس » أو « جود المغفور » أو « المقامر » . أو « ابن الطبيعة » فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقدار . فتلقى الأشخاص والحوادث في النهاية ، لتذكر الضعف الإنساني إزاء القوى الكونية والغرائز والشهوات والنزعات . دون أن يقول لك القصص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكهما الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكونى العام . وذلك أفق أفسح من آفاق القصة المحدودة بحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع فى القصة العربية الحديثة — مع فارق فى المستوى والمحيط — نجد « خان الخليلى » لنجيب محفوظ الشاب . ولأنه ليسرنى أن ألمح هذا الشبه العام فى اتجاه الآفاق أياً كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ! فهذه السمة سمة كبار القصص ، والقصة وليدة فى الأدب العربى . فخصمها أن تبلغ الآن ما بلغت فى فن هذا الشاب .

ويقول بعض كتاب القصة فى هذه الأيام فى اتجاهين : الاتجاه إلى الصراع الاجتماعى ، والاتجاه إلى التحليل النفسى . وليس لنا من اعتراض على أى اتجاه ، مادام لا يؤثر فى سمة العمل الإنسانية ، ولا يطفى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا فى محيطها . ولكن الغلو فى الاتجاه الاجتماعى كاد يحيل القصة توجيهاً اجتماعية مباشرة أو نبوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز فى معظم قصصه . لاعلماً فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجرى فى طريق الحياة الطبيعى المرسوم . والغلو فى التحليل النفسى كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسى !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهرى للفنون ! وكذلك حاول بعضهم فى وقت ما أن يذئب قصة رمزية ، فاتهمنا إلى معميات لا ترسم حياة ، ولا تصور نفوساً ، ولست أحسب القصة ميداناً للاتجاه الرمزى ، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه .

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ، وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتفرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً . ولكن القصاص . القصاص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع . والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة الآلهة في الأساطير . هذا القصاص كيف يختار طريقة الرمز ؟ فيدعنا في غموض وإبهام ؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؟ إلا أن يكون ذلك افتعالاً وتحكماً . إن لحظات الغموض والإبهام ليست دائمة في نفس الشاعر . ونادرون جداً أولئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب . فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولاً . أما أن يجيء قصاص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً ، فذلك هو الافتعال ، فضلاً على ما فيه من مخالفة لطبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الأقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالقصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الأشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فنحنسبه مخالفة لطبيعة الأشياء ، ومسألة تراد وإرادة يعدل بها عن طريقها الطبيعي . وأشد ما يفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحى بانجاءه . وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب « المدارس » الفنية على وجه الإجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لغة القصة . وقوام كل عمل أدبي هو مطابقة قيمه التعبيرية لقيمه الشعورية ، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه وانجاءه . والقصة — كما قلنا — تهدف إلى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي وفي هذا

المحيط تختلف الأجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص لنا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغة نثرية لاشعرية — إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، أو يراد وضع إطار من وصف الطبيعة أو سواها تعيش في داخله لحظات حاملة مشرقة أو كئيبة آسية ، في سياق القصة — وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعها ، كان ذلك أكمل ، لأنه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشعورنا بأن الحياة تجري طبيعياً أمامنا دون أن يعترضها تفسيقه المقتل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لأنها بطبيعتها لغة الخواص . ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على طبيعة اللغة وأساليبها . وخير ما يضرب به المثل على هذا التطويع ، أسلوب المازني في «إبراهيم السكاتب» و «إبراهيم الثاني» بل في سائر ما كتب من الأقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، إذا سحقت النية ، وانتقى الكسل والمحال .

أما الأقصوصة فهي شئ آخر غير القصة . فليست الأقصوصة «قصة قصيرة» وتسميتها هكذا Short story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نصطلح في اللغة العربية على تسمية القصة «رواية» (١) لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه . ليست الأقصوصة قصة قصيرة . وحجم الأقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها إنما يتعداه إلى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة أو عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة ، ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط بها ، وتدرج معها قصف كل ما وقع لها ، وتستطرد إلى الشخصيات والأحداث التي اعترضت طريقها ، فتصفها وتحللها ، وتدخل في السياق — المرة بعد المرة — شخصيات جديدة ، ومعالم طبيعية ، وحوادث تعترض مجرى القصة الأولى ، وتتفرع إلى جداول ومنعرجات تؤثر في انجائها

(١) كذلك صنع الأستاذ عبد الحميد جودة السحار في مقدمته لكتاب «همزات الشياطين» عن الأقصوصة والرواية .

وتشمل على وجه العموم كل شخص أو حادث أو مناسبة أو منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب أو من بعيد ، مادام اشتغالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلاً .

أما الأقصوصة فتدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد إلى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية .

ولا بد في القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل إلى غاية مرسومة — كما قلنا — أما الأقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز ، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما ، فإذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تعالج الأقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم في الأقصوصة هي آخر مقوماتها وأقل قيمها .

ولأن الأقصوصة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى ، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والإيقاع ، كالشعر ، لأن الفرصة التي أمامها للإيحاء محدودة ، وحبيكة الحوادث التي قد تغنى في القصة ليست ميسرة لها ، وبجأها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع . لذلك تسقط الأقصوصة البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لأن الأقصوصة كلها تتركز في الحركة السريعة والعبارة المشعة . وليس معنى هذا هو الافتعال في السياق ليكون حاراً ، وفي العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حيية ، والتعبير بعبارة فيها لون شعري على قدر الإمكان ، لا كما قد تبدأ القصة بمحادثة نافية وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشوط كذلك قريب .

وقد تبلغ الأقصوصة في الإيحاء والتأثير السريعين القويين ما يتباهه القصيدة وتصل بالنفس في نهايتها إلى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ، ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستمع حالات شعورية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة

« رجل للبحر » للقصاص « ه . أ . مانود » في مجموعة « من الأدب الفرنسى للزيات » ، أو أقصوصة « دفن روجر مالفن » للقصاص « ناثانيل هوثورن » في مجموعة « مختارات من الأدب الإنجليزى للسانزى » أو أقصوصة « الصمت » للقصاص « أندرييف » في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقي » أو أقصوصة « حارس المنارة » للقصاص « سينكوكز » في مجموعة « الخطايا السبع » لعلى أدهم ، أو أقصوصة « الأحمر » للقصاص « سومرست موم » في مجموعة « أقطار للسيدة أمينة السعيد » ، أو أقصوصة « رسالة من امرأة مجهولة » للقصاص « زفانج » في مجموعة « سخریات صغيرة لمحمد قطب » أو أقصوصة « ايرضى امرأته » لتوماس هاردى في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجاه في اللغة العربية « قنديل أم هاشم » ليجي حتى . و « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار .
وهي حالات شعورية ترتفع إلى مستوى أرفع الحالات التى عالجتها وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعمل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا ما في طاقة الفن الذى يزاوونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بُسعد الغالبية بما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الأقصوصة بطبيعتها أن ترقى إليه من آفاق .

ولقد نستطيع — وهذا مجرد اقتراح — أن نسمى : أقصوصة وقصة ورواية . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذى أسلفنا . أما القصة فتكون وسطاً بينهما — لافى الحجم فالحجم لا يعنى شيئاً — ولكن فى المحيط الذى تشمله .. يكون لها بدء ونهاية فى الزمن حتماً كالرواية . ولكنها لا تتسع أنساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . إنما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشاعر . وأضرب المثل بالباب الضيق لأندرية جيد ، والمقامر لدستوفسكى ، لأن حجمهما متقارب مع اختلاف المحيط والحوادث الشخصيات . فالباب الضيق تصلح مثلاً طيباً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، إذ هي صورة حب خاص فى نفس خاصة . بينما المقامر على صغرهما تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل .. وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملابساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بلغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها . فالتمثيلية تتقيد معها بهذا القيد دون أن تتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخرى !
هي أولا مقيدة بزمن محدود . زمن التمثيل . فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول ، ليتمكن تمثيلها في فترة معقولة .

وهذا القيد الزمني الكمي ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات إلى حد أن تسقط جيلاً كاملاً بين الفصل والفصل ، لا تقول عنه إلا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير إلى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات (١) .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار . في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفاً في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار بوضحه ويحله . . الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تفتتار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة ، في البحار والصحارى والجبال والوهاد ، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة — من ناحية المسرح — بمكان محدد ، لا تظهر فيه إلا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحملة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة — في الغالب — إلى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت . لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالقلم السيتاني .

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في العصر القديم .

ومقيدة من ناحية الممثل . وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة إنسانية كذلك ، ليستطيع الممثل أن يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الإنسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما القصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة . فهم يريدون حركة يفعلون لها . حركة منظورة بقدر الإمكان ، لا حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لأن الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج إلى فرد في وحدة ، لديه فسحة للتأمل والتفكير ، ومتابعة الأحاسيس الفردية والفكر التجريدية .. وهذا يقيد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج إلى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة ، وعن الخطورة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير أو افتعال ، ودون أن تكون مع هذا مملّة أو قاطعة للحركة الشعورية .

ولأن التمثيل حركة محسوسة ، تتقيد التمثيلية بالواقع المحدود أشد مما تتقيد القصة . لأن النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم أمام مشاهد حقيقية — لا تمثيلية — لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم . فإذا لم تكن الحوادث واقعية ، لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية ، انكشف الأمر وفشلت الوسائل المساعدة . وهذا يحتم — فوق واقعية الحوادث — أن يكون التعبير عنها مفصلاً على قدود الأبطال ومواقفهم وثقافتهم بقدر الإمكان . وإذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة ألزم وأشد ضرورة ، لأن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير يكشف واللعبه ، ويضيع الجو التأثيري الذي تحاول التمثيلية ، كما يتحتم أن تكون الخاتمة متمشية مع سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد ، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة مهما كان فيها من عنصر المفاجأة .

القس وروميو وجولييت . . كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون (١) . لأن الشاذ طبيعي كذلك ، ما دام الشذوذ داخل في دائرة الطبيعة الواقعة .

نعم إن هناك ميلا الآن إلى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة . لأن الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً من أن الشخصية الإنسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة والعناصر الوضعية والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص ؛ ولا بد أن يتنفع الأدب بما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا ينبغي أن اتجاهاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصية . فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الأحيان ، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجدته بلا تعمل ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا عنها من قبل . فيستوى بعد ذلك أن يكون تاريخياً أو حاضراً أو مستقبلاً . مادام العنصر الإنساني الواقعي ملحوظاً فيه . ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية من تقييد الأديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصة أو تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده . وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر إلى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على أساس تأثيرات الفنان الذاتية لا على أساس إيماء مفتعل وتوجيه من خارج النفس .

* * *

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا ، إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير أو التفكير « يكشف اللعبة

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الأجنبية عن « الرومانسية » ، « الواقعية » . . الخ إنما نظرت إلى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة « واستخدمت كلمة « واقعية » بمعنى جائزة الوقوع .

ويضيع الجو التأثيرى الذى تحاوله التمثيلية ، فيجب إذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيرى . وإذا كان من غير الجائز أن ينطق الرجل العامى بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغى ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء .
واللغة العربية — ولو أنها لغة الخواص — استطاع تطويعها للمستويات المختلفة كما أسلفنا فى القصة . وهذا التطويع هنا أزم ، لأنه جزء أساسى من كيان التعبير فى التمثيلية .

وهذا يسوقنا إلى التمثيلية المنظومة . وفى اعتقادى أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب التمثيلية شعراً ، لا بروحه العامة ، ولا بالموضوعات التى تتناولها التمثيلية فلم يعد من الطبيعى أن يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة فى الحياة كما أسلفنا . والتمثيلية التى تمثل الواقع الطبيعى ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتها الحاضرة موضوعات عصرية فى الغالب ، لأن هذه هى أنسب الموضوعات .

ويجوز فى بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة فى التمثيلية شعراً إذا كان موضوعها تاريخياً أو عاطفياً . ولكنى لا أكاد أنصور أن يقف جماعة من الناس ساعتين أو ثلاثاً يتخاطبون بالشعر ، لافى هذا العصر . ولا حتى فى العصور القديمة إلا أن الموقف فى هذا العصر أعجب والتزوير أوضح . . لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات .

الترجمة والسيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الأدب ، انفصل عن علم التاريخ ، ودخل عالم الأدب من باب الطاقة الشعرية التى يبنها الأديب فى موضوعه . والقيم الفنية التى يضمها تعبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الأدبى : « التجربة الشعرية » و « العبارة الموحية عن هذه التجربة » لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو فى عالم الشعور والحياة . وعلى التجارب الإنسانية التى خبرها بنفسه أو فى قراءته . ومحاولة استنقاذ الملابس التى أحاطت بحياة بطله وذهبت فى تيه الوجود ،

واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة فلحظة . . . كل هذا يجعل
عنصر « التجربة الشعورية » ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . أما القيم
التعبيرية فهي بطبيعتها ستوجد بوجود التجربة الشعورية على هذا النحو من
القوة والوضوح .

فإذا خلت الترجمة من هذين العنصرين ، أو من أحدهما ، استحالت سيرة أو
تاريخاً بعيداً عن عالم الأدب ، فجرد سرد الحوادث والوقائع — مهما بلغ من الدقة
والنفصيل والتحقيق — ليس هو « الترجمة » إنما هو المادة الخام التي تصنع منها
الترجمة ، حين يتناولها مؤلف موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من
خلالها الكائن الإنساني الذي وقعت له ، ويحمله بعيد تمثيلها كما لو كان حياً .
وكنا نحن القراء نشهده مرة أخرى يقوم بما قام به في الحياة . ويعترض طريقة
ما اعترض طريقة في الحياة .

وللقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصالة في فنون الأدب الأخرى . فاللفظة
المشعة والعبارة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . . كلها ذات أثر في خلق
جو الحياة حول البطل « وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة . والترجمة
على هذا الوضع « قصة » تعتمد عناصرها من الواقع لامن الخيال . ولكن عنصر
الخيال فيها ليس معدوماً ، فهو الذي يحيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها
قائمة في الحاضر ، وهو الذي يخلع سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تعيش .

وليست الشخصية الإنسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس .
فالمدن . وربما الممالك . تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو
نمواً عضوياً ، وتشب وتهرم وتشب ، ويقع لها من الحوادث ما يقع الأحياء ،
وتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحياء . وترجمة « لأميل لدفيج »
للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنا بليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتأرجح . ليست واحدة منها مما ينطبق
عليه نص الاصطلاح الخرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم صورة نفسية للبطل بعرض خصائصه الأساسية
البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخها دلالتها على هذه الخصائص ،

دون الدخول في تفصيلات حياته ، وتتبع خطاه . وكتب « العبقريات » كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة إلى حد أن خطأ هنا وخطأ هناك في الصورة يبرز الملاح ، ويصور السمات ، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية ، معروفة لدينا ، كما لو كنا صحبناها أمدأ طويلا . وهو يسكب في هذه الصورة عصارة نفسه . وخلاصة تجاربيته وقوة منطقته ونصاعة تعبيره . ولهذا تعد تلك « العبقريات » أحسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة — على ما فيها من إبداع — ليست مأمونة . لأن الغلظة الصغيرة فيها تذهب بالصورة كلها . فهي غلظة في سمة إنسانية ، لافى حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لأن الشخصية الإنسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال ، فالأكتفاء بالسمات البارزة والخصائص الكبيرة ، والحوادث المختارة لا يكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها ، وفي جميع ملابسها ، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما عاشها أول مرة . أى لا يضمن لنا سمة القصة وهي سمة ضرورية في ترجمة الشخصية . كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن إليها في رسم خطوط الشخصية الأساسية قد تقود إلى أخطاء أساسية في تصويرها ، وتنتهى إلى صورة مضللة أو مخرفة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » ، وفي « الصديق أبو بكر » ، وفي « الفاروق عمر » ، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشعرية . وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عملية البعث . فليست الترجمة حوادث تروى ، بل حياة تعاد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات . ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التي كانت تعمل في نفوس محمد أو أبي بكر أو عمر أو كثير من الشخصيات الأخرى التي عاشت في هذا الإطار .

والقارىء لكتب هيكل هذه يجد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة للآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الإنسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة عنصر الحياة فيها ضئيل . ويصعب احتسابها « عملاً أدبياً » بالمقاييس التي أسلفنا إلا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهى طريقة شفيق غربال فى كتابه عن « محمد على الكبير » .
يرسم فيها الشخصية تعمل فى ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجانب الترتيب
التاريخى فى السيرة ، ولا يخطئه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة —
كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث
السيرة — على طريقة هيكل — فهو يختار منها على الترتيب التاريخى ما يصور
شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله فى هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب إل علم التاريخ منه إلى فن الأدب . لأن لإحياء
الشخصية كأنها تعيش وتعانى التجارب الشعورية وتنفعل بها ، وتؤثر فى سواها ..
كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل إنما أراد تأريخ
سيرته . وهذا ما يبعدها عن نطاق الأدب إلى نطاق التاريخ .

بقى لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به أن
يكون بحثاً أدبياً خالصاً . إنما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين فى كتابه :
« مع المتلبى » .

وهذا الطراز لا يدخل عالم الأدب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان
« البحوث الأدبية » ، إنما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويرى » . فالمؤلف
يرسم فى الطريقتين بعض ملامح الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التى صادقتها ،
ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية ؛ ويخلع الحياة على هذه
الانفعالات والاستجابات ، ويدخل فى ذلك بعض الدراسة الأدبية لمخلفات
هذه الشخصية . وهذا « عمل أدبى » له من خصائص العمل الأدبى ، التجربة الشعورية
والتعبير عنها فى صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن نكنا تحدثنا عنه تحت
هذا العنوان !

ولعل كتاب « جبران » لميخائيل نعيمة قد حقق سمة القصة فى الترجمة
ولعله الوحيد فى المكتبة العربية من نوعه فى تحقيقها . ولكننا لانسى ظروف
الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له . وهى ظروف لم تتح
لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شئ بالذكريات
الشخصية الحية .

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجع بعناها الاصطلاحى الكامل لا يزال ناقصاً فى المكتبة العربية . وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشعرية إلى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث فى الأولى وتوافر الإدراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية فى الثانية .. وحين تدور الشخصية تصويراً حياً وهى تخطو خطوة « وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيشه فى الحياة ، كما صنع مينخايل نعيمه !

الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الأدبى نطلق عليهما لفظ « المقالة » وهما يتشابهان فى الظاهر ويختلفان فى الحقيقة ، فأحدهما انفعالية والأخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب أن نفرق بينهما فى الاسم بدل أن نفرق بينهما فى الوصف ، فنقتصر لفظ « المقالة » على النوع الثانى ، ونسمى النوع الأول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة إيضاحية عن كل منهما تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .
الخاطرة فى النثر تقابل القصيدة الغنائية فى الشعر ، وتودى وظيفتها فى عرض التجارب الشعورية التى تناسبها .

فالقصيدة الغنائية مجرد تعبير فى صورة موحية عن تجربة شعورية ، بلغت من الامتياز حداً خاصاً ؛ والشاعر فى هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، والاهتداء إلى الصورة اللفظية التى تتفق بإيقاعها وظلالها ومعانيها مع الجو الشعورى الذى يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعى فى حالات « معينة » حتى ليبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذى يميل علماء التحليل النفسى إلى حصره فى « اللاشعور » .

وحقيقة إنه لابد من قسط من الوعى فى عملية الخلق الفنى . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة فى القصيدة هى انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل إلى التركيز الواعى فى الأداء اللفظى ؛ وقبلها توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول فى نفسه خواطر مبهمه « وأحاسيس مناسبة . إلا فى شعر الفكرة .

ونصيب هذا اللون من الشاعرية كما قلنا ضئيل . . كل هذه السمات يمكن أن تنطبق على الخاطرة في عالم النثر . مع استثناء واحد هو الوزن والقافية . وكثيراً ما يوجد لون من الإيقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية . لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغنى عن قسط قوى من الإيقاع والتنميم . أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء . وموضوع . فكرة واعية ، وموضوع معين يحتوى قضية يراد بحثها . قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي إلى نتيجة معينة وغاية مرسومة من أول الأمر . وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ، ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان : « الصخور » .

« بنى وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكنني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلعلها تعود إلى يوم كنت طينة في يد الله . وكان اللسمة التي جعلت من الطينة إنساناً ما كانت لتزيد تلك المودة غير تأصل وجمال ونقاوة . حتى أنها لتبلغ بي في بعض الأحيان درجة الهيام . فإذا ما انحجبت أياماً عن الصخور ، أو انحجبت عني ، ثم أتيح لي أن أعرّ على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله أو حجمه أو لونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصل تدفعني إليه . فإذا تمسكت من لمسه لمستته برفق ولطف ومحبة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه وهدوئه ورزائته ومودته .

« ولا شك عندي في أن القدرة التي لا تمسك عن كل ذي حاجة حاجته إذا كان في قضائها خير للحاجة والمحتاج ، كانت رفيقة بي وسخية عليّ إلى أبعد حدود الرفق والسخاء . فقد باركتني بثروة لا تقاد لها من الصخور التي يندر أن يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال المبكى عليها من أصدقاتها والمهجورة من أبنائها لوفرة غناها بالصخور . ففي جبهة « صنين » وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنملة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ، والمتفرقة على مناكبها بكل ألوان الشموس والأقمار والأمسية والأمسحار ، ووهج الهجيرة وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور . . الخ .

ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » .
« أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تندثر تحت أقدام الدهر ؟ أهكذا تطوينا الأجيال
ولا تحفظ لنا سوى اسم تحطه على صفحتها بما بدلا من المداد ؟ أينطفى هذا النور
وتزول هذه المحبة وتضمحل هذه الأمانى ؟

« أيهدم الموت كل ما نبنيه ، ويذرى الهواء كل ما نقوله ، ويخنى الظل كل ما نفعله ؟
« أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر يركض
لاحقا بالماضى ، ومستقبل لا معنى له إلا إذا ما مر وصار حاضرا أو ماضيا ؟
« أهكذا يكون الإنسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تراسيمات
الهواء فقطقه ويصبح كأنه لم يكن .

« لا أعمى . حقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتدائها في الرحم ، ولن
يكون منتهىها في المجد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية .
هذا العمر الدنيوى مع كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التى ندعوها الموت الخفيف ،
حلم وليسكن كل ما رأيناه وفعلناه فيه يبقى بقاء الله .

« فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا ، ويحفظ صدى
كل قبة مصدرها المحبة . والملائكة تحصى كل دمة يقطرها الحزن من مآقينا ،
وتعيد على مسمع الأرواح السابحة في فضاء اللانهاية كل أنشودة ابتدعها الفرح
من شواعرنا .

« هناك فى العالم الآتى سترى جميع تموجات شواعرنا ، واهتزازات قلوبنا .
وهناك ندرك كنه أوهيتنا التى تحتقرها الآن مدفوعين بعوامل القنوط .
« الضلال الذى ندعوه اليوم ضغطا سيظهر فى الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة
سلسلة حياة ابن آدم .

« الأتعاب التى لا نكافأ عليها الآن ستحيى معنا ، وتذيع مجدنا ، الأرزاء التى
نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا .

« هذا ولو علم « كيتس ، ذلك البلبل الصداح أن أناشيدته لم تزل تبث روح
محبة الجمال فى قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبرى : هنا بقايا من كتب
اسمه على أديم السماء بأحرف من نار ، (١) .

(١) تعليقا على قول كيتس : احفروا على لوح قبرى : هنا رفات من كتب اسمه بما .

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لا يريدان أن يؤدبا إلينا « فكرة » ما . إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ، انفعلت بها أحاسيسهما كما يتفعل الشاعر بإحساس ما فيسترسل معه ويرسمه لنا في صورة لفظية تناسب كانيابيه . وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .

وهذا ولا شك اختيار للصور والظلال ، ومراعاة للإيقاع ، لأن هذه الخواطر أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصور أن يستنفدها . ولا يحتاج إلى إيقاع النظم الواضح المقسم ، لأن طبيعتها أقل انفعالا بحيث يغنى فيها هذا الضرب من التمييز .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الأسانيد وتعتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتغنى فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر ما نكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية . فهي بحث قصير .

وهناك البحث الطويل . كهذا الكتاب مثلا . فهو بحث عن « النقد الأدبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لتنتائج متدرجة تصل إلى نهايتها في نهاية الكتاب .

والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب يصل القارىء إلى نتيجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءا من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذى يليه ، وجميع فصوله متعاونة .

والبحث طويلا أو قصيرا يقف في آخر صفوف الأعمال الأدبية . ويكاد ينساخ منها ، ولا يمكك به في الصف إلا أن يحتوى على تجارب شعورية . كما في البحوث الأدبية . وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الأدبي » كالقصيدة سواء بسواء .

قواعد النقد الأدبي

بين الفلسفة والعلم

الأدب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والأدب^(١) . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » . فغايتها الأولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والأحاسيس والوجدانات التي تخالج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه أحاسيسه ، وتعيد نفوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاناها .

إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الأدب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لأن هذه الفنون جميعاً ترجع إلى أصل واحد هو الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الأبحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها إحدى مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم إلى إقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع أفلاطون ومن بعده أرسطو — على ما بينهما من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاهاً معاً كان اتجاهاً فلسفياً — وقد ظل هذا الاتجاه مهيمناً حتى عصر النهضة حينما بدأ « العلم » يشارك الفلسفة النظرية مكانتها ومركزها . ثم تتوالى أطواره فيتجه أولاً اتجاهاً طبيعياً ، يعقبه اتجاه بيولوجي ، ثم اتجاه نفسي في العصر الحديث .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل « سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الأدب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجعلها فناً من الفنون الجميلة ، فكلها « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

البشرى أو مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية . كانت قواعد النقد الفنى تتأثر بهذه التيارات . وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثير الفكرى العام .

أما فى النقد العربى فقد حاول « قدامة بن جعفر » (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية فى النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة فى خطواتها الأولى ، التى كانت بالقياس إلى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدأت النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة فى أوربا ، فظهر كتاب « الأدب الجاهلى » لطله حسين متأثراً فى اتجاه البحث لا فى طريقته بفلسفة ديكرت . كما ظهر العقاد كتاب « ابن الرومى . حياته من شعره » متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكلوجية . وظهر كتاب « فجر الإسلام » لأحمد أمين متأثراً بالطريقة التاريخية . وبدأت مثل هذه التأثيرات فى كثير من الكتابات النقدية العربية .

ولنعد إلى أول الحديث ، فنذكر أن بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفنى ، وبناء هذه القواعد على أسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طفا العلم — وبخاصة علم النفس أخيراً — فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على أسس العلم ، وآخر اتجاه هو الاتجاه إلى العلم النفسى .

ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته . لولا الغلو فى تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات (فالتفصيل متروك لمكانه فى القسم الثانى من هذا الكتاب) قبل أن نتحدث عن : مناهج النقد الأدبى .

إن إقامة قواعد النقد الفنى على أساس من الفلسفة قد يجدى فى توسيع آفاق النظر إلى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلاً بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ؛ وله شأنه الخاص فى تفسير دخائل الحياة الإنسانية والكونية — وهى مادة الفلسفة الأصيلة — ولكنها فيما عدا هذا غير مأونة ولا مضمونة . وحسبنا أن نضرب المثل بما أدت إليه نظرة أفلاطون الفلسفية إلى الفن ونظرة أرسطو . فبناء على نظرية أفلاطون فى « المثُل » ، القائلة بأن الأشياء الخارجة لاحقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من « الأفكار » التى تمثلها وهى « المثل » . . رأى أن « الشئ »

تقليد للشال ، وأن الصورة التي يرسمها المصور أو الشاعر الشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة إليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لضرورة لوجوده في المدينة الفاضلة ! نعم إن تليذه أرسطو قام ينافح عن الشعر على أساس من الفلسفة أيضاً . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائى ولم يمه شعرأ — وهو أصل ألوان الشعر في الشعارية — ولذلك قال إن الشعر حكاية لأعمال الرجال ، وإن الشاعر لا يجوز أن يحدثنا عن نفسه ! ! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعه العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائى يعتمد اعتماداً ظاهراً على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر ، لشدة إحكام الفواصل في ذهنه بين الأنواع ! ! ! كذلك يمكن أن نشير هنا إلى محاولة «قدامة» في تقسيم الشعر إلى ثمانية أضرب تقسيماً «منطقياً» وإقامة قواعد الجمال فيه على أسس عقلية تفسد الشعر إفساداً .

وهذه الأمثلة كافية لإظهار الخطأ في إقامة قواعد النقد الفني على أساس «الفلسفة» أو «المنطق» . أما ربط هذه القواعد إلى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا شعر شيئاً غير توسيع آفاق النظر إلى الفن والجمال . أما إذا أريد أن تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية . فنظريات الجمال لا تزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والإيضاح ، وربط النقد الفني إليها لا يقربنا إطلاقاً من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده .

أما الاستمانة بطريقة البحث العلى ، وبالنظريات العلمية ، فلهما فائدتها بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن ، وأن هناك اختلافاً أصيلاً بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية ، لأن مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن . وهى الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن يجب ألا تغفل غلطة بعض النفسين التي دعاهم إليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس . هذه الغلطة هي محاولة التعميم . على طريقة العلوم الطبيعية . وعلم الحياة .

إن المادة التي يشتغل فيها العالم الطبيعي هي الأجسام الجامدة . فن المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد حاسمة ، لأنه يملك أن يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الأحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل !!

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الأجسام الحية . وهذه من المستطاع أن يصل فيها إلى قواعد شبه حاسمة . لأن تصرفاتها في أثناء التجارب العملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسى فهي المشاعر والأحاسيس والمدركات . هي الانفعالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم المحرب بجميع الظروف والملايسات ، وأن يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعى . أو العالم البيولوجى . فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فن الواجب ألا يندفع النفييون في هذه الأحكام .

ولأنه ليكون من الخطأ القادح الاعتماد الكلى في قواعد النقد الفنى على أساس علم لا يستطاع الجزم فيه بشئ إلا وهناك احتمال أن تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ، وقد تغيره من الأساس .

* * *

وللطريقة التاريخية في النقد الفنى قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة . لأنها لا تملك وحدها ، ولا بإضافة الدراسة النفسية إليها . أن تفسر لنا العمل الفنى تفسيراً كاملاً ، وإن أوضحت بعض الملايسات التي أحاطت به ودفعت إليه ولونته . ولعل المثال هنا يكون أكثر إيضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن — إلى أن تعد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع إليه الظروف التاريخية العامة ، وتبرزه البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية إلى أن تعد الآثار الفنى ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ، واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه « العقد النفسية » للكشف عن ظروف العمل الفنى ودوافعه التي توجد وتلونه . وقد سلك العقاد في كتابه عن « شاعر الغزل عمر بن أبى ربيعة » الطريقتين معاً ، فأثبت أولاً أن الغزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الأوان .

وأن عمر بن أبي ربيعة لبي هذه الحاجة تلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية . ثم تحدث عن « نفس » عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له « الطبيعة الأثوية » . وأنه متغزل لا عاشق ، وأنه ابن بيته المترفة متأثر بها في ميوله واتجاهاته . وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه .

والأحكام إلى هنا صحيحة ومأمونة لأنها لم تتجاوز دائرتها — وهى عرض البيئة التى نشأ فيها العمل الفنى — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تحليل « الطبيعة الفنية » للشاعر ومقوماتها لفشلت فى ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لاتبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذى كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأثوية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذى لا تصل إليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً : إن المتنبي كان يعانى حب الاستعلاء . وقد يكون هذا هو منشأ نفخه فى كل شعره . وقد نعلل به ميله إلى كثرة التصغير فى الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لا يعلل لنا عبقرية المتنبي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفى هذا المستوى ؟ بل لا يعلل لنا كثرة التصغير فى شعره ، فلماذا اختار هذا الأسلوب للتعبير عن تعاليه واستصغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه . إن اتجاه الطبيعة الفنية العامة هو الذى قد تعلله الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص . . كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقد حاول أمين الخولى مثلاً أن يرد اتجاه المعرى إلى عوامل بيولوجية فى جسده وعوامل نفسية فى شعوره منشؤها العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدانا

(١) فرويد يقرر : « أن التحليل النفسى لا يمكن أن يطالعنا على طبيعة الإنتاج الفنى » وهو نفسه فى دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الإنسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو إنسان »
مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

هذا في دراسة طبيعة المعرى الفنية ؟ لاشئ . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . (على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني أيضاً فهي خارج الدائرة كذلك . ولعلنا ننتهي من هذه الأمثلة إلى شئ من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل إلى الطبيعة الفنية والأسلوب الفني أو إلى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والآداء .

* * *

ثم نعود إلى اصطلاح « قواعد النقد الفني » ، فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ؛ فلكل فن من هذه الفنون قواعد الخاصة به . طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافاً في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يعبر الأدب بالآلغاز والعبارات ، ويعبر التصوير بالألوان والخطوط ، ويعبر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويعبر النحت بالأحجام والأوضاع . وتتحكم الأداة في اختيار الموضوع . فالأدب بوجه عام يعبر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، أو حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالآلغاز المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان . ومن هنا كانت موضوعات الأدب: الشعر والقصة والأفصوصة والتبيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث .. كلها حركات في الطبيعة أو في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الأدب والتصوير أو النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فإذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحالها مناظر ومشاهد ثابتة ؛ لأن الأدوات الميسرة له تحتم عليه

هذا دون سواه . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور ، لأن أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده . وتخيل مثلاً أن مصوراً أو مثلاً حاول أن ينشئ قصة أو ترجمة حياة أو تمثيلية إلا أنه تصور مستحيل ، لأن هذه الموضوعات حركات متتابعة وليست مناظرة ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون أكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت ، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات ، فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثيرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الأدبية . ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الأدب الأخرى لا تحاولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الإيقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة . فالإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي متساويان في الأدب . وهما جزء أساسي في التعبير ، لأن الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي في العمل الأدبي . والإيقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع تتولى العين تمييزه بدل الأذن ، وتلاحظه في تناسق الألوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في الانحناءات والأوضاع والأبعاد . ولكن الإيقاع في هذه المواضع وتلك مجازي ، وقد استخدم لفظه بدل لفظ التناسق ، وما تزال لكل فن خصائصه . والإيقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنظيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون ينشأ عنه اختلاف الموضوعات المتاحة لكل فن ، فإننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها ، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لا يمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها . فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

ونفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الأربعة أن تتناوله بالتعبير . ففي الأدب يتاح للأديب أن يبدأ موضوعه من أول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر وأنفاس الهواء والأحياء . ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح العاصبة والشجر المجنون الحركة ، والأحياء المدعورة الهاربة .. إلى آخر مظاهر العاصفة المتناثرة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتعال السكون . وقد يربط

بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . إلى نهاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الآداة المهيأة له أن يراعى دلالة الألفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، مع إيقاعها الموسيقى في الأذن ، والإشعاعات الخيالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الألفاظ والعبارات ، ليستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثيرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل إلى الآخرين هذا كله ، ويشير في نفوسهم انفعالاتاً معيناً ناشتاً من إحاء التعبير المؤثر . فإذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » لم تكن الفرصة متاحة له ليتناول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو سلك هذا الطريق لاحتاج إلى عشرات اللوحات المتتابعة ، ولنفشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، وبجمله هو المشاهد الثابتة . وطبيعة الآداة الميسورة له لا تسمح له إلا باختيار منظر ثابت واحد يوحى بالعاصفة في لحظة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب ، فيرسم إنساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة أو طائر مهيب الجناح ينحن للعاصفة . ثم يجد في الألوان ما يعبر به عن المنظر الحسي والأثر النفسي معاً . ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير .

وليس هذا إلا مثلاً بطبيعة الحال . فالتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنها جميعاً مقيدة بهذه القيود : قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ، وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثيرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعاضة بالألوان والخطوط عن المعاني والإيقاع . وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل ، فليس في يده إلا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المناظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسه ، مضافاً إليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

فأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت . ولكن الآداة الميسرة للموسيقى ، وهي الأصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لا يملك إلا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الأثر النفسي الإجمالي الغامض ،

لأنه لا وجود للدلالات المعنوية الجزئية في الأنغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

ولقد يستطيع اللحن كما تستطيع اللوحة كما يستطيع التمثال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الأثر مختلفة عن الأخرى ، لأن طريقة الأداء ، أى طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد أن يتناول طريقة استخدام الأداة الخاصة بكل فن ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلتاهما ذات قيمة أساسية في الحكم — فلا بد أن تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لاتصلح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني ، وإن صلت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . أى لدراسة الإطار وحده لذات الموضوع .

* * *

لا بد إذن من أفراد الأدب بقواعد نقد خاصة به تتماشى مع أدواته وطبيعته وموضوعاته ، وطريقة استخدام الأدوات ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على أننا نعود مرة أخرى فنجدنا في حاجة إلى تفصيل خاص في قواعد النقد الأدبي . فليس الأدب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الألوان — وأقصوصة وقصة ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحت . . . ولكل فن من هذه الفنون طريقته وموضوعاته . وعلى هذين الأساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا أردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة . فهي الطريقة التي تواجه كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه . وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الأدبي لذات الموضوع الأدبي .

أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفى منها بأن تكون إطاراً للعمل الأدبي ، تعين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لاتغنى عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر إلى قيمه الشعورية وقيمته التعبيرية مباشرة .
وليس في هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها . . متى استخدمت داخل حدودها المأمونة وفي مواضعها المناسبة . فمن مجموعها يتألف نقد تكاملي كامل يواجه العمل الأدبي من جميع نواحيه .
هذا بيان بجمل لابد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الأدبي » في القسم الثاني من الكتاب ، بتوسع وتفصيل .

مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الأدبي ، يجب أن نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد أو تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستقصي جميع الحالات . ولا يهدف إلى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، وإعطاؤها سمة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الإمكان . وكل مقالة في التحديد الحاسم منافية بطبيعتها للأدب المرنة . وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع أن نقرر غاية النقد الأدبي ووظيفته تلتخص فيما يلي :

أولاً : تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته « الموضوعية » على قدر الإمكان ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الأدبي هي أساس « الموضوعية » فيه ، ومن العبث محاولة تجريد الناقد — وهو ينظر إلى العمل الأدبي ليقوم به — من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع إلى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع إلى العمل الأدبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقعية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الأدبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع — وفي هذه الحدود — أن يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم « موضوعي » كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الأدبي الذي ينظر فيه ، وأدواته الميسرة له ، وطرائق تناوله والسير فيه ، وقيمه الشعورية وقيمه التعبيرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا إلى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، وإلى ضرورة إشرارك الآخرين معه في الأسباب والمقدمات التي تدعوه إلى إصدار حكم ما . وبذلك يخرج — بقدر ما تسمح طبيعة الموقف — من الذاتية الضيقة

المعتمدة على الشعور المبهم ، إلى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الأدبي .

ثانياً : تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب ، فمن كمال تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، أن نعرف مكانه في خط سير الأدب الطويل ، وأن نحدد مدى إلمام أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار لنماذج سابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الأدب شيئاً ؟ هذا وأمثاله قيم فنية تضاف إلى قيمة العمل الأدبي في ذاته — كما تضاف إلى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة — وتحتاج إلى تتبع فنون الأدب ومذاهبه واتجاهاته ، وأطواره ، وتقتضى دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة إلى الدراسات الخاصة في الأدب ، والذوق الأدبي الخاص ، والقيم الذاتية للعمل الأدبي .

ثالثاً : تحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه — وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الأدبي من الناحية الفنية — فضلاً على الناحية التاريخية — فإنه من المهم أن نعرف ماذا أخذ هذا العمل الأدبي من البيئة وماذا أعطى لها ؟ وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والإبداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديد مدى تأثير العمل الأدبي بالمحيط مستطاع في كل وقت — متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى تأثيره في المحيط فمعرفة كذلك ميسورة إذا كان هذا العمل الأدبي قديماً مضى عليه من الزمن ما يكفي للحكم . فأما بالقياس إلى الأعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير الغيب ؛ ومن سبق الحوادث أن يعين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكماً تاريخياً على الأجيال القادمة ؛ وحسبه أن يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما أضافه إلى تراث الأدب ، ومن ناحية تأثيره بالمحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي ١

رابعا : تصوير سمات صاحب العمل الأدبي — من خلال أعماله — وبيان خصائصه الشعرية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الأعمال ، ووجهتها هذه الوجهة المعينة . وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم .

وبما يدعو إلى هذا الاحتمياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الإنسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة . فالنفس الإنسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابه معقد ، موغل في التعقيد . ومن المجازفة المجافية للروح العلية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما . فما بالك بالعمل الأدبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى ، يصعب على أى ناقد الاهتداء إليها جميعاً . ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسى فى أكبر معمل إخصائى ، وذلك كله فضلاً على أن الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو إنسانى فى العمل الفنى ، ولا تملك الدخول فى أسباب « الطبيعة الفنية » . وهذا أكبر أستاذ فى مدرسة التحليل النفسى « فرويد » يقرر أنه لا يدرس الفنان فى الإنسان ولكنه يدرس الإنسان فى الفنان (١) ، كما تقدم .



إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته فى هذه الحدود التقريبية أمكن أن نعين مناهج النقد التى تكفل لنا تحقيق هذه الغايات .

وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغى أن ننبه مرة أخرى إلى أمرين : الأول أن الفصل الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثانى أن هذه المناهج مجتمعة هي التى تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية ، وتقويمها تقويماً كاملاً . فإثبات أحدها على الآخر لا يكون إلا فى الموضع الذى يكون فيه أحدها أجدى من الآخر . فلا محل للتفضيل المطلق ، ولا للفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج . وبعد هذا التنبيه نستطيع أن نحدد هذه المناهج وهى :

- ١ - المنهج الفنى
- ٢ - التاريخى
- ٣ - النفسى

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبى كامل للنقد الأدبى . ندعوه بالمنهج التكاملى مستعينين فى اختيار هذه التسمية بأصطلاح فى علم النفس دون تفيد بمدلوله فى علم النفس .

ثم لنأخذ فى البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر : قصيدة هو أم أقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الأصول الفنية لهذا الفن من الأدب . وقد نحاول تلخيص خصائص الأديب الفنية — التعبيرية والشعورية — من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى أن هذا المنهج يحقق لنا — من غايات النقد — الغاية الأولى تحقيقاً كاملاً ، ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثير الذاتي للناقد — كما أسلفنا — ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار ، فهو منهج ذاتي موضوعي . وهو أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب . ويحتاج اتباع هذا المنهج إلى خصائص في الناقد ، وإلى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن أن نستعرضها هنا على وجه الإجمال :

يقوم هذا المنهج أولاً على التأثير ، ولكي يكون هذا التأثير مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب أن يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مآثور الأدب البحث والنقد الأدبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية ، وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتلمى ألوان وأنماط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور . ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق : تطبيق النموذج على هذه القواعد النظرية . فكثيرون يعرفون الأصول الفنية المقررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الأصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الأنماط الجديدة التي قد لا تكون

لها نظائر يقاس عليها ، ويكون من شأنها أن تبدل في القواعد المقررة والأصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف إليها . وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة النفسية الشعرية . هذه المرونة هي التي كانت تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم ، فتقف بهم عند النماذج الماثورة من أنماط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالمولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتعصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ! والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين ، فتأثرت في وجوههم عاصفة لا تقوم على أساس التقدير الفني المطلق . ولكن على أساس الموازنة بينهم وبين أولئك القدماء والمولدين ! — البحتري مثلاً لا يخالف « عمود الشعر العربي » فهو مستجاد ومستحسن عند جبهة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ! ومع أن الحق من الناحية الفنية كثيراً ما كان في صف أولئك الذين آثروا طريقة البحث على طريقة أبي تمام . فإن تحليلهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على أساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالآمدى وأبي الحسن الجرجاني . ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم !

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي — أول ما عرف — عرفه ساذجاً أولياً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته — على كل حال — بالقياس إلى طفولة الأدب وإلى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تذوقاً محضاً ، لا يتعدى التذوق إلى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة ، فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الأبيات ، فيمنحها إعجاباً أو يقابلها باستهجاناً ثم لا يزيد شيئاً . وقد شغلت هذه المرحلة أيام الجاهلية كلها وصدر الإسلام .

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الخراء من الجلد ! فأنشده الأعشى والخنساء وحسان ، فقال للخنساء : « لولا أن أبا بصير — يعني الأعشى —

أنشدني، لقلت : إنك أشعر الجن والإنس . فالأعشى — عند النابغة — أشعر ، وتليه الخنساء ثم يليها حسان . ولكن لماذا ؟ ماعلة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالباً به إذ ذاك . حسبه أن يكون مشهوداً له بالذوق، وحسبه أن يتذوق، وأن يتأثر ، فيحكم (١) .

وكان يقع أن يعلل الناقد حكمه في بعض الأحيان . ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية . أو ما أشبه ، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال . ذلك مثل ما حكوا من أن طريقة سماع المتكلم ينشد بيته :

وقد أتتأسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم
فقال طريقة : استنوق الجبل . لأن الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة ولا تكون
في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً ؛ وهو في الواقع خطأ في استدراك عادة
محلية من عادات العرب مع النوق والبعران !
كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تفرع بالذكور
لأنه كان بين الجهة التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لا يمكن أن يسمع
منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ؛ وهو في الواقع خطأ في
تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية .

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الإسلام لزهير بن أبي سلمي حين قال :
لأنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاظم في الكلام ،
وكان يتجنب وحشى الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .
عد هذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات . ذلك أن حسانا سأل عما جملة يتخلف عن
الخنساء . فقال النابغة يعلل هذا — أو قالت الخنساء — نقداً لبيته :

لنا الجففات النمر يلعب بالضحى وأسايانا يقطرون من نجدة دما
قلت « الجففات » وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل . وقلت يلعبن واللمعان
يخنفى ويظهر ولو قلت يشمرقن لكان أفضل . وقلت بالضحى وكل شئ في الضحى يلعب ولو قلت
بالدجى لكان أفضل . وقلت « يقطرون » ولو قلت يجرين لكان أفضل وهي رواية
الظاهرة البطلان لا تتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .

يتوسع في بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع أن هذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر ، لأنه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، اللذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية إلى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجنحى المتوفى في أول القرن الثالث^(١) كتابه في « طبقات الشعراء » . إذ وجد أن الجاهليين والإسلاميين اتفقوا - في حدود النقد التأثري - على إثارة امرئ القيس والنابعة والأعشى وزهير من الجاهليين ، وجعلوهم طبقة ؛ وعلى إثارة الفرزدق وجريز والأخطل من الإسلاميين وجعلوهم طبقة ، فرأى أن يقرر هذا في كتاب ، وأن يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عسرا . ومع أن ابن سلام قد تطرق إلى شيء من المنهج التاريخي ، ولكن عمله في الصميم لا يبعد كثيراً عن حدود المنهج الفني في أبسط صورته ؛ وقد استعرض فيه صور النقد في الجاهلية وصدر الإسلام ، وهي تتعلق بألفاظ مفردة كالتى أسلفنا ، أو بحقائق محلية أو بعيوب عروضية كالإقواء الذى أخذوه على النابعة - وهو اختلاف حركة القافية في الأبيات - وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة إلى الحكم العام الشامل على القصيدة ، ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها . وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء »^(٢) خطوة أخرى فحاول أن يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه إلى أربعة أضرب :

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، و « ضرب حسن لفظه وعلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلا ، و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه ، و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه » . ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل :

« لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه » . « لم يبتدى أحد مرثية بأحسن منه » ، « حدثني الرياشي عن الأصمعي أنه قال : هذا أبرع بيت قاله العرب » . « لم يقل

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفى سنة ٢٧٦ هـ .

أحد في الكبر أحسن منه . . . لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب . . . وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع . . . وهذا الشعر بين التكلف ردىء الصنعة . . . الخ .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول أن ينظر إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وأن يجعل لها في النقد حسابا . وإن يكن بطبيعة الحال لم يخط في هذا الطريق إلا خطوة أولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده للأبيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة . . .

ورأينا قصوره عن تملی الصور الجميلة الحاشدة في الأبيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها ، وهو شيء من أشياء في هذه الأبيات الجميلة . ونزيد هنا أنه كان ينظر إلى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الأحاسيس والمشاعر هي التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية . يدل هذا على استجادته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تردّ إلى قليل تقنع

وضربه مثلاً للشعر « حسن لفظه وجاد معناه » ، أى لأحسن ضروب الشعر عنده على الإطلاق ، وإيثاره هذا البيت على الأبيات السالفة « ولما قضينا . . . الخ » بما يشهد بأن حسه الفني كان قاصراً على كل حال . ولكن هذا منه يكفى بالقياس إلى زمانه البعيد .

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » وهي محاولة في اتجاه جديد . اتجاه فلسفي منطقي علمي . وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول أن يطبق على الشعر الأقيسة العقلية الجافة . بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى » وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة . ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة ، فنشأ له ثمانية أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الأربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « اللفظ مع القافية » و « المعنى مع الوزن » وتوسع بخاصة في الحد

الرابع المفرد حد « المعنى » وقرز أن جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض، وفسر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي يمدح بها الرجال، وهي « الشجاعة والعقل والعدل والعفة » أو مشتقاتها كالجود الذي هو أحد أقسام العدل مثلاً. والهجاء يكون على عكس المدح. والثناء مدح مع (كان). الخ وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن إلى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية. وقد كان يهمه بالفعل أن يظهر لإطلاعه على الفلسفة الإغريقية، فيشير إلى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس في الأخلاق ...!

ولم ينظر قدامة إلى أن هذه القواعد قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شعراً لأن الشعر عمل فني قبل كل شيء، لا يحدده موضوعه، ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثير بموضوعه.

وعلى كل حال فإن محاولة قدامة لم تخط بالنقد الفني إلى الأمام، لأنها أغفلت المنهج الفني لإغفالاً تاماً، بل أغفلت المناهج الأدبية جميعاً، وبعدت عن محيط الأدب إلى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة.

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الأدبي، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس.

فأما الرجلان الأولان فهما: ابن بشر الأمدى^(١) في كتابه « الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحرئ » وأبو الحسن الجرجاني^(٢) في كتابه « الوساطة بين المتنبي وخصومه » وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نعتها اليوم ضيقة محدودة، ولكنها كانت إذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التي بلغ إليها النقد قبلهما. وقد شملت كل ما سبقها وزادت. تناولا الألفاظ ومحاسنها ومعانيها، وتناولا المعاني وما يستجد منها وما يستكره، وتطرقا إلى مباحث تعد إلى حد ما داخلية في « المنهج التاريخي » لأنها تتعلق بالسرقات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق، ولكنها لم يتوسعا في التعليل عند الاستحسان أو الاستقباح.

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح ما نعيه :

(١) المتوفى سنة ٣٧١ هـ.

(٢) المتوفى سنة ٣٦٦ هـ.

« قال مرار الفقعسي في وصف الأثافي :

أثر الوقود على جوانبها بخدود من كأنه لطم
أخذه أبو تمام فقال :

أثاف كالخدود لطن حزنا ونوى مثلها انفصم السوار
« أورد المعنى في مصراع ، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق ، فأجاد ،
إلا أن بيت المرار أشرح وأوضح معنى لقوله ، أثر الوقود على جوانبها ، فأبان
المعنى الذي من أجله أشبه الخدود الملطومة ،
وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

« وقد علت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان حتى
إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسب تخلو منه إلا في النادر القذ ، ومتى جمعت
ذلك ، ثم قرنت إليه قول امرئ القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتتنق مناظرة من وحش وجرة مطفل
أو قابلته بقول عدي بن الرقاع :

وكانها بين النساء أعارها عينيه أحور من جآذر جاسم
« رأيت لإسراع القلب إلى هذين البيتين وتبينت قربهما منه ، والمعنى واحد
وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة
التي كسسته هذه البهجة . هذا وقد تخلل كل واحد منها من حشو الكلام ما لو حذف
لاستغنى عنه ، وما لا فائدة في ذكره ، لأن امرأ القيس قال من « وحش وجرة » ،
وعديا قال « من جآذر جاسم » . ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما في
إتمام النظم ، وإقامة الوزن (ولا تلتفت إلى ما يقوله المغويون في وجرة وجاسم
فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض ١) وقد رأيت طباء جاسم فلم أرها إلا
كغيرها من الأطباء ، وسألت من لا أحصى من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا
لها فضلا على وحش « صرية » ، وغزلان « بسيطة » ، وقد يختلف خلق الطبا وألوانها
 باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك ، وأما ما تم به عدي
الوصف ، وأضافه إلى المعنى المبتدل بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه النعاس فرنقت في عينه سنة وليس بنائم
« فقد زاد به على كل من تقدم ، وسبق بفضل جميع من تأخر ، ولو قلت

اقتطع هذا المعنى فصار له ، وحظر على الشعراء إدعاء الشرك فيه ، لم أرني بعدت
عن الحق ولا جانبك الصدق .

ولكن الرجلين على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت بيت ، أو معنى بمعنى
أو تشبيه بتشبيه . لا يتجاوزان هذا إلى الأحكام الشاملة إلا قليلا ؛ واعتمادهما على
الذوق — الذى قد يخطئ عندهما — وعلى المأثور من استحسان الأوائىل
واستهجانهم المعانى وطرق التعبير . ولكنهما على أية حال خطوا خطوة واسعة
بالنقد الأدبى على المنهج الفنى . وإذا لم يكن بد أن تفاضل بينهما فإننا نقرر أن
أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل ، والروح الأدبية فيه واضحة عميقة .

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكري فى كتابه « الصناعتين »
وعبد القاهر الجرجانى فى كتابيه « دلائل الإعجاز » و « أسرار البلاغة » .

والخطوة التى خطاها أولهما لا تضيف شيئا فى النقد الأدبى إلى خطوة الآمدى
وأبى الحسن الجرجانى . بل ربما قصرت عنهما . ولكن عبد القادر هو الذى بين
النقاد والبلاغيين^(١) . وإن كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب أستاذه أبى الحسن
الجرجانى .

ونكتفى هنا بنموذج لأبى هلال قبل أن نفرغ لوصف الخطوة التى خطاها
« عبد القاهر » ... جاء فى كتاب الصناعتين : (٢)

« ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . أن الخطب الراقية
والأشعار الراقية ما عملت لإفهام المعانى فقط . لأن الردىء من الألفاظ يقوم
مقام الجيدة منها فى الإفهام . وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورواق
ألفاظه وجودة مطالعه وحسن مقاطعه وبديع مباديه وغريب مبانيه ، على فضل
قائله وفهم منشيئه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعانى . . .

(١) لم ترد التفرقة بين النقاد والبلاغيين « لأن مباحث البلاغة إلى ذلك الحين كان لها طابع
نقدى عام . ولم تكن فسدت بالقواعد الحرفية كما فسدت على أيدي السكاكى والخطيب وسواهما .
ونحن نرى أن مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الأولى للنقد الأدبى .

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٣٩٥ هـ .

وتوخى صواب المعنى أحسن من توخى هذه الأمور في الألفاظ . . . ولهذا تأتى
الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة . . . يبالغون في
تجويدها . ويغنون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضاعتهم . . . ولو كان الأمر
في المعاني لطرحو أكثر ذلك فربحوا كذا كثيرا . وأسقطوا عن أنفسهم تعباطويلا .
« ودليل آخر . . أن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا ، وسلسا سهلا ، ومعناه
وسطا ، دخل في جملة الجيد ، وجرى مجرى الرابع (النادر) — كيقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالآركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رانح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
« وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى . وهي رابعة معجبة . وإنما هي ولما
قضينا الحج ومسحنا الآركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينظر بعضنا
بعضنا جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية .

« وإذا كان المعنى صوابا . واللفظ باردا وفاترا . والفاتر شر من البارد .
كان مستهجننا ملفوظا . ومذموما مردودا . . . والبارد من الشعر قول عمرو بن
معدى كرب :

قد علمت سلى وجاراتها ما قطر الفارس إلا أنا
شككت بالرح سراييله والخيل تعدو زيمنا حولنا
« وأجود الكلام ما يكون جزلا سهلا . لا ينقل معناه . ولا يستبهم مغزاه
ولا يكون مكدودا مستكرها ، ومتوعرا متقعرا . ويكون بريئا من العنائة .
والكلام إذا كان لفظه غثا ، ومعرضه رثا ، كان مردودا ولو احتوى على أجل
معنى وأنبله وأرفعه وأفضله ، كقوله :
لما أطعناكم في سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف نقمته
وقول الآخر :

أرى رجالا يآدنى الذين قد قنعوا وما أراهم رضوا في العيش بالدون
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغنى الملوك بدنياهم عن الدين
« لا يدخل هذا في جملة المختار . ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل ، وأما
الجزل الردىء الفج الذى ينبغي ترك استعماله ، فمثل قول تأبط شرا .

ولما سمعت العَوَاض تدعو تنفرت عصفير رأسى من نوى فمواينا
وحشحت مشعوف الفؤاد فراغنى أناس بفيقان فزت القرaina
فأدبرت لا ينجو فبحاقى تقنق يبادر فرخيه شمالا وداجنا
من الحُص هزروف يطير عفاؤه إذا استدرج الفيفاء مد المغابنا
أزج زلوج هزرفى زفاؤف هزف يبد الناجيات الصوافنا
« فهذا من الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسيج ، القبيح الوصف ، الذى
يلبغى أن يتجنب مثله ، وتميز الألفاظ شديد .. أخبرنا أبو أحمد عن فضل
اليزيدى عن إسحق الموصلى عن أيوب بن عباية : أن رجلا أشد ابن هرمة قوله :
بالله ربك إن دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائما بالباب
« فقال ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟ قال فقاعدا . قال : أكنت أبول
قال : فاذا ؟

قال : واقفا . . ليمتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى ،
وهذا كما ترى — لون لا يختلف كثيرا عن الأمدى وعن أبي الحسن الجرجاني
لا بل إن صاحب الوساطة كان أروق ذوقا وأدق حسا وأكثر استقلالاً . أما
أبو هلال فهو فى الغالب ناقل جامع ، وقد رأيت كيف يعد بيتا كهذا جيد المعنى
لما أطلعناكم فى سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف نغمته
وهو معنى عامى مبتذل . إنما استجاده لما فيه من روح دينية عامية وهذا
لا علاقة له بالحكم على جودة المعانى الشعرية .
أما عبد القاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفنى فى كتابه « دلائل الإعجاز » .
كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة فى كتابه « أسرار البلاغة » ، وقد تأثر
بالفلسفة الإغريقية ، وبالمنطق ، ولكن لا على طريقة « قدامة » فقد كان له من
ذوقه الأدبى عاصم قوى ، فبقى فى دائرة المنهج الفنى فى « دلائل الإعجاز » ودخل
بكتاب « أسرار البلاغة » فى المنهج النفسى الذى سنعرض له فيما بعد .

وقد وصل فى كتابه الأول إلى تقرير نظرية هو أول من قررهما فى تاريخ
النقد العربى . ويصح أن نسميها « نظرية النظم » وخلاصتها أن ترتيب المعانى فى
الذهن هو الذى يقتضى ترتيب الألفاظ فى العبارة ، وأن اللفظ لامتزى به فى ذاته

وإنما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في النظم — أى تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدى النظم جمال الألفاظ والمعاني مجتمعة — وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق أو حسن النظم ؛ كما أنه لا اللفظ منفردا موضع حكم أدبي ولا المعنى قبل أن يعبر عنه في لفظ . وإنما هما باجتماعهما في نظم يكونان موضع استحسان أو استهجان .

وهذا المثال من كتاب دلائل الإعجاز يكشف عن هذه النظرية :

« . . وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك » .
وياسماء أفلقى ؛ وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل بعدا
للقوم الظالمين » . فتجلى لك منها الإعجاز الذي ترى وتسمع . . أنك لم تجد
ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه
الكلم بعضها ببعض . وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت
الأولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا إلى أن تستقرها إلى آخرها . وأن
الفضل نتائج بينها وحصل من مجموعها .

« إن شككت فتأمل ! هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها
وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية . قل : « ابلعي ،
واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر
سائر ما يليها . وكيف بالشك في ذلك . ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت
الأرض ؛ ثم أمرت ؛ ثم في أن كان النداء بيا دون « أى » نحو « يا أيها الأرض ،
ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال : ابلعي الماء ؛ ثم أن أتبع نداء الأرض
وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ؛ ثم أن أتبع نداء
الأرض وأمرها كذلك بما يخصها ؛ ثم أن قيل : « وغيض الماء » . فجاء الفعل على صيغة
« فُعِّل » ، الدالة على أنه لم يفيض إلا بأمر آمر ، وقدرة قادر ؛ ثم تأكيد ذلك وتقريره
بقوله تعالى : « وقضى الأمر » ، ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو « استوت
على الجودي » . ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على
عظم الشأن ؛ ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة بقيل في الفاتحة . . أفترى لشيء من هذه
الخصائص التي تتلوهك بالإعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس
من أقطارها ، تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في
النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب ؟

« فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ؛ وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها ن ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ . وبما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة :
تلفت نحو الحى حتى وجدتنى وجعت من الإصغاء ليلاً وأخذعا
وبيت البحترى :

وإن وإن بلغتني شرف الغنى واعتقت من رق المطامع أخدعى
فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت
أبي تمام :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك
فتجد لها من الثقل على النفس ، ومن التنفيس والتكدير أضعاف ما وجدت
هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظ « الشىء »
فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع ، وإن أردت
أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي :

ومن مالى عينيه من شىء غيره إذا راح نحو الجرة البيض كالدى
وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المراء يوم وليلة تقاضاه شىء لا يخلل التقاضيا
فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :
لو الفلك الدورار أبغضت سعيه لعوقه شىء عن الدوران
فإنك تراها ثقل وتضول بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم .

« وهذا باب واسع فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعمالك بأعيانها ، ثم ترى هذا قد فرع السماء ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض ؛ فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها وعلى إنفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً . »

ومع أننا نختلف مع عبد القاهر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية مفرداً ومجتمعاً مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالإيقاع الموسيقي كما يغفل الظلال الخيالية في أحيان كثيرة . ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني مع هذا فإننا نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه — عليها الطابع العلمي — دون أن يخل بنفاذ حسه الفني في كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر « أسرار البلاغة » فقد اتجه همه فيه إلى إقامة القواعد البلاغية على أسس نفسية ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفني لذلك فسنمحدث عنه عند الكلام على « المنهج النفسى »

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضاً هو « ابن رشيق القيرواني »^(١) . صاحب كتاب « العمدة » وقد سار على نسق وحده ، ولكنه أشبه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة ، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونواديرهم .

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب . وهو على وجه عام يتبع « المنهج الفني » مع تطرقة إلى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب . لأن « الرواية » كانت دائماً تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية ، على ما سيأتى حينما نعرض للمنهج التاريخي ، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة . ويحاول « ابن رشيق » أن ينفرد له برأى في مشكلة اللفظ والمعنى التي شغلت الجاحظ وأبا هلال العسكري وعبد القاهر . وهي مشكلة وصل « عبد القاهر » فيها إلى رأى دقيق في « دلائل الإعجاز » ، أشرنا إليه من قبل . وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه ، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير . إنما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ . وكل تعبير يخلق صورة خاصة بالمعنى تغير إذا اختلف النظم . . وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى في النص الأدبي ، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفرداً .

أما « ابن رشيق » فلا يصل إلى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ إلى العبارات المجازية فيقول :

(١) توفي سنة ٤٦٣ هجرية وتوفي عبد القاهر سنة ٤٨١ غالباً .

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يمرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب ، قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح . فإن اختل المعنى كله وفسد ، بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شئ . فى رأى العين إلا أنه لا ينتفع به . ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحا فى غير جسم . »

ولكن ابن رشيق يصل فى موضع آخر من كتابه فى باب « المطبوع والمصنوع » إلى تلخيص للوضوع يحسب سبقا ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه فهو يرجع الشعر إلى أقسام : « المطبوع » وهو الذى ينبعث عفوا الخاطر بلا كلفة ولا صنعة « والمصنوع » ويجعل له أقساما : ما وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تكلف ، كأنواع التشبيه والبديع التى جاءت عفوا فى بعض أشعار المتقدمين . وما وقع فيه « التصنيع » أى وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد . وما وقع فيه « التصنع » أى وجدت فيه الصنعة بتكلف شديد . وهو تلخيص جيد ، عليه طابع علمى ، مصبوغ بالصبغة الفنية . ولم يبتدع ابن رشيق هذا ابتداء ، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والآمدى والجرجاني وغيرهم من قبل . ولكن له فضل التلخيص والتفعيد والتبويب . وهو فضل ليس بالقليل فى تاريخ النقد العربى القديم .

على وجه الإجمال كان المنهج الفنى هو المنهج الغالب فى النقد الأدبى وقد استعرضنا فى اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية فى الأدب العربى القديم ، وهو استعراض يرسم لنا — بقدر الإمكان صورة لتدرج هذا المنهج ولميادينه التى طرقها كذلك .

ولقد وقفت خطوات النقد الأدبى بعد عبد القاهر إلى أن استوفت فى العصر

الحديث . ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة ، فإنها طرقت كثيراً من ميادين النقد في محيط أوسع وأشمل من البحوث القديمة طرقت منهاج النقد جميعاً من فنية إلى تاريخية إلى نفسية كما أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق .
ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بإيراد نماذج منه في النقد الحديث .

* * *

« لقد كانت السمة الأولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والأمثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الإنسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسي الذي يفعمها بالحركة المتخيلة :

« فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الأخرى التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، لا تصويراً تخييلياً ؟
« يمكن إيمان هذا الفضل أن تتصور هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية وأن تتصورها بعد ذلك في الهيئة الأخرى التشخيصية .

« إن المعاني في الطريقة الأولى تخاطب الذهن والوعي ، وتصل إليهما مجردة من ظلالها الجميلة . وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل إلى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل والإيقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالأضواء والأصدا . ويكون الذهن منفذا واحداً من منافذها الكثيرة إلى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد .

« وهذه الطريقة فضلها ولاشك في أداء الدعوة الفنية لكل عقيدة ، ولسكننا إنما ننظر إليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشيئاً . فوظيفة الفن الأولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات ، وتقذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه . . وكل أولئك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . وإليك المثال :

« معنى النفور الشديد من دعوة الإيمان ينقل إليك في صورته التجريدية

هكذا : إنهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الإيمان . فيتملى الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون .

■ ثم ينقل إليك في هذه الصورة العجيبة « فالهم عن التذكرة معرضين . كأنهم حمر مستنفرة » فرت من قسورة « فتشترك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، واقفعال السخرية « وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحش من الأسد ، لا لشيء إلا لأنهم يدعون إلى الإيمان ! والجمال الذى يرسم في حركة الصورة حينما يتملأها الخيال في إطار من الطبيعة ، تشرذ فيه هذه الحمر يتبعها « قسورة ، المرهوب !

■ فالتعبير هنا ظلال حوله ، تزيد في مساحته النفسية — إذا صح هذا التعبير ! ■ ومعنى عجز الآلهة التى كان العرب يعبدونها من دون الله « يمكن أن يؤدى في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : إن ماتعبدون من دون الله لأعجز عن خلق أحقر الأشياء فيصل المعنى إلى الذهن مجرداً باهتاً . ولكن التعبير التصويرى يؤديه في هذه الصورة :

« إن الذين تعبدون من دون الله لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وأن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه . ضعف الطالب والمطلوب ، ا فیشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

« لن يخلقوا ذباباً » هذه درجة . « ولو اجتمعوا له » وهذه أخرى ■ وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه » وهذه ثالثة .. أرأيت إلى تصوير الضعف المزرى ؟ وإلى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المبهين ؟ ■ ولكن أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هى الغلو ؟

« كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . إن هؤلاء الآلهة « لن يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، والذباب صغير حقير ، ولكن الإعجاز في خلقه هو الإعجاز في خلق الجمل والفيل . إنما « معجزة الحياة » يستوى فيها الجسيم والهيل ، فليست المعجزة في صميمها هى خلق الهائل من الأحياء . إنما هى خلق الخلية الصغيرة كالهباء ■ ولكن الابداع الفنى هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقى ظلال الضعف عن خلق أحقر الأشياء . والجمال الفنى هنا هو في تلك الظلال التى تصفبها محتويات الصورة ، وفي الحركة التخيلية في محاولة الخلق ، وفي التجمع له ، ثم

في محاولة الطيران خلف الذباب لاستنفاذ ما يسلبه . وهم وأتباعهم عاجزون عن هذا الاستنفاذ ! (١)

* * *

« يخيل إلى من مجموعة الشعر العربي أن » الطبيعة ، لم تكن إلا قليلا متصلة بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والآلفة — به اتصال المجموعة الحية — فهي في الغالب صلة عداً يمثلها قول الشاعر :

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها « ترة » من جذبها بالعصائب
 « وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية :

وقانا لفحة الرضاء وإد سقاء مضاعف الغيث العميم
 نزلنا دوحه فحنا علينا حنو المرضعات على العظيم
 وأرشفنا على ظمأ زلالا ألد من المدامة والتديم
 « وكأبيات المتنبى المعجبة في وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل :

يقول بشعب بوان حصاني أمن هذا يسار إلى الطعان ١٩
 « وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبى :

« وظاهرة أخرى تغلب في الشعر العربي وهي الإحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ ، لا شخوص تحيا ، وحياة تدب ، والمواضع التي أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الإحساس الأخير نكاد نعد ، فنحن إذا استثنينا ابن الرومي — وكان بدعاً في الشعر العربي كله — لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الإحساس ، على تفاوت في قيمتها الفنية ، نذكر منها أبيات البحترى في وصف الربيع التي مطلعها :

أتاك الربيع الطلق يخال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم
 وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جميل :

وأرعن ظلاح الذوابة شاخ يطاول أعنان السماء بغارب
 وقور على ظهر القلاة كأنه طوال الليالي ناظر في العواقب
 أضحت إليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالعجائب

(١) من كتاب « التصوير الفني في القرآن » للؤلف .

« وفيما عدا ابن الرومي، وتلك الأبيات والمقطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم تكاد الطبيعة في الشعر العربي (تستعمل من الظاهر ١) فهي مناظر جامدة للوصف الحسي، والتشبيه بالمحسوسات « تعلو في سلم الفن حتى تكون كأبيات المتنبي في شعب بوان، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعتز جميعاً » وظاهرة ثالثة هي : أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة، ويلحظ خلجاتها، ويحصى نبضاتها، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة، ولا يحس أنه شخص من أشخاصها، وفرد من أبنائها وأن حركته من حركاتها، ونبضه من نبضاتها، وأنه منها وإليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها (١).

« إذا أتيح لك أن تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي، خيل إليك أنك في حجرة رجل نائم مريض !
« فالكلام همس، والخطو لمس، والإشارة في رفق، وسياق الحديث لا إمعان فيه، وكل ما هنالك يوحى إليك الخوف من الحركة والإشفاق من الشدة، إلا ساعة الضحك في بعض الأحيان، فقد يصحو فيها المريض، وتعلو طبقة الأصوات ويستمتع مريضنا الذي كان نائماً قبل هنية بعض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات، دون أن يحفز الخاطر أو يستجيش الضمير .
« وتلك حال معهودة في أذواق الأمم التي لها نصيب عريق من الحضارة .
« ولم يبق لها نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة .

« فالحضارة تنتهي فيها إلى ترف، والترف ينتهي فيها إلى نعومة، والفضيلة الكبرى فيها تنتهي إلى الذوق المترف الناعم، أو الذوق فيه تمييز وكياسة، وليس فيه قوة وعمق، ولا صبر له على العزم والصلابة في عمل ولا حس، ولا طلب توق إليه النفس، ولو كان طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل .

« ويتفق لهذا الرأي المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه « كما يتفق له أن يكون كاذباً كله تصنع واختلاق ؛ وإنما الفرق بين صادقه وكاذبه أن الأول يغار حقاً على سلامة النائم المريض، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء، وأن الثاني يتكلف الغيرة، فيمشي المشية بقدمه ولا يمشيها

بقلبه ! ويهمس الهمسة بشفتيه ولا يهمسها بفكره ! ولكنها على السواء لا يبتعدان عن سرير النائم المريض .

« في هذه البيئة نشأ اسماعيل صبرى الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام فنشأ على ذوق قاهرى صادق ، يعرف الرقة بسليقته وفكره ، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه .

« وإن هذا الذوق لجبير بالجلد والردى . من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج فى رونق الفصاحة ، ولكنك خليك أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها . فإذا استطعت أن تتخيل أناسا من الأحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين ، فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين فى ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن أو قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحرارتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة ، وحرارة قد تتجاوز الثانية والأربعين .

« ولما تنهيا لاسماعيل صبرى أن يتلقى العلم فى فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين فى لغتها ، كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهى فى حالة تشبه حالة الذوق القاهرى من بعض الوجوه ، لأنها كانت تدب على الأكثر الأغلب بتلك الرفاهية الباسكية التى كان يمثلها « لامرتين » وإخوانه الأرقاء الناعمون ، وليست هذه الطريقة بالنى تبعث القاهرى من أبناء الجيل الماضى إلى تبديل سمته وهبوط حرارته ، والتحول عن حجرة النوم والفتور !

« فاسماعيل صبرى شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، إلا أنه لا يتعدى فى شعره ونقده نطاقا يرسمه له مزيج من ذوقه القاهرى وذوق المدرسة « اللامرتينية » فى أحسن ما كانت عليه من شعور وتميز .

« شعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لاقوة فيه ولا حرارة ، ونقده نقد بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالضحة كلها ، وأثره فى تهذيب الأذواق ، ونفى ما كان فاشيا من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه ، ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

« وإن شئت فقل : إن أدب الرجل كان أدب « الذوق » ، ولم يكن أدب

الزعات والحوالج ، وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار المستكشف الجسور ، (١).

« ولأعد إلى توفيق وإلى قصته » شهر زاد ، التي أذاعها في الناس منذ أشهر ، والتي أطهر في عليها مع جماعة من الأصدقاء قبل أن يذيعها في الناس . لأعد إلى هذه القصة فأعترف بأنها كقصة « أهل الكهف » — فن جديد من الإنتاج في أدبنا الحديث ، لم يسبق توفيق إلى مثله ولا إلى قريب منه . ولست أزعم أنها المثل الأعلى في القصص التمثيل . بل لست أزعم أنها شيء يقرب من المثل الأعلى . ولكنني أزعم أنها أثرت في متقن تمتع ، دقيق الصنع بارع الصورة خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل . لا أنكر على توفيق في هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الأولى لأهل الكهف من الخطأ اللغوي المنكر ، ولان الإطالة والإسراف في بعض المواضع ، فأكبر الظن أنه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردها إلى صواب اللغة والنحو رداً أحسن ، وأعاد فيها النظر لحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر على هذه القصة شيئاً من الخطأ بالقياس إلى أصول التمثيل وحاجة الملعب ، فصناعة القصة دقيقة ، والملاءمة فيها بين حاجة الفن الأدبي وحاجة الملعب واضحة موفقة . وإن كان تمثيل القصة مع ذلك في مصر شيئاً لا سبيل إليه الآن ، لأمريين واضحين أشد الوضوح : فأما أولهما فهو أن القصة ترتفع من كثرة النظارة الذين يختلفون إلى ملاعب التمثيل ويكاد الاستمتاع بها يكون مقصوراً على أصحاب الثقافة الممتازة . فهي من هذه الناحية مخففة إن عرضت على النظارة في يوم من الأيام . سيسمع الناس كلاماً حسناً يفهمون بعضه ويلتوى عليهم أكثره فيضيقون به ولما يشهدوا من القصة منظراً أو منظرين . الثاني أن الممثلين الذين يستطيعون أن يلعبوا هذه القصة كما ينبغي ، وأن يعرضوها على النظارة عرضاً صادقاً يلائم جمالها وإتقانها لم يوجدوا بعد . لأن الممثلين المثقفين تثقيفاً صحيحاً لا يزالون قلة ضئيلة جداً في هذا البلد (٢).

(١) من كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » لعقاد .

(٢) نحن نخالف الدكتور طه حسين هنا « فشهر زاد » لا تصلح المسرح . لالهذا نقص في المسرح المصري ومثليه ورواده « بل لأنها في ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الحوادث =

« قصة توفيق إذا ستقرأ ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئا
فلست أعرف في أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها إلى العقل والشعور معا
كذه القصة . واتجاهه بها إلى العقل أكثر من اتجاهه بها إلى الشعور . فالقصة
لا تعالج شيئا أقل ولا أدنى من هذه المسألة البسيرة التي عجزت الفلسفة الإنسانية
عن حلها إلى الآن ، وهي مسألة الحقيقة ماهي ؟ أو ماذا يمكن أن تكون ؟ وأظنك
توافقني على أن مثل هذا الحوار الأفلاطوني لم يخلق لللعب . وللعجب المصرى
بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة في ظاهرها بسيرة جداً . فقد اشتد إعجاب الملك
« شيريار » بصاحبته « شهر زاد » حتى أراد أن يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلى
من أمرها ، فأخذ يبحث ويبحث في البحث ولكنه لم يظفر بشيء ، وأخذ يسأل
ويبحث في السؤال ، ولكنه لا ينتهى إلى شيء . وهو يسأل الناس ، ويسأل الأشياء
ويسأل الأحياء في الأرض ، والنجوم في السماء ، بعد أن ساءل شهر زاد نفسها
عن نفسها فلم تجبه ، لأنها لا تريد أو قل لأنها لا تدري كيف تجيبه ، أو قل لأن
الكاتب نفسه لا يدري كيف يكون الجواب . وهو على ذلك ضيق بنفسه ، هائم
بما لا سبيل إلى الوصول إليه كان سعيدا فأصبح شقيا ، وكان هادئا فدفع إلى
القلق الذى لا آخر له . ووزيره قمر مفتون بشهر زاد . ولكن كما يفنن الرجل
المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبا حبا فيه الشهوة ، وفيه السمو إلى المثل الأعلى .
ولكنه حب الناس على كل حال . والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذى
يحفظه للملك وصديقه شيريار . والملك يعلم منه هذا ويفض عنه أول الأمر ثم
يدفعه إليه ويحبه عليه بعد ذلك . والعبد الأسود يحب شهر زاد أيضا ، ولكنه
يحبا حب الحيوان لا يخلط حبه بحضارة ولا ثقافة ، ولا يسلط عليه شعاعا من فلسفة

== والأشخاص .. هي حركة فكرية تجول في الأفكار ، ولا ترى إلا قليلا مفرغة في حركة
الحوادث والشخصيات على المسرح وهذا نقص من تلك الجهة بالقياس إلى المسرح عامة كما عاد
الدكتور فقرر

أو أدب أو فن . وإنما هي الغريزة ، والغريزة وحدها ، وشهر زاد تحب هؤلاء الأشخاص جميعا . ولم لا ؟ فشهر زاد هي الطبيعة ، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم ، وتمنح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع أن تمنحهم من الرضى . فأما الذين يقنعون منها بالقليل أو يطلبون إليها الكثير الممكن ، فما أقدرها على إرضائهم . وأما الذين يطلبون جوهرها وخلاصتها ويريدون أن يمتزجوا بها ، ويفنوا فيها ، فهي عاجزة عن أن تبغضهم ما يريدون ، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون في طلب المثل الأعلى ، وتسخر منهم لأنهم يطمعون في الوصول إليه ، ثم دى بعد ذلك تيسهم بأساليبك بعضهم ، ويربح بعضهم الآخر . فالملك شريار هو هذا الإنسان الذى هام بالمثل الأعلى . ولم يظفر به . والوزير هو هذا الإنسان المثقف الذى يجب ولكن في حضارة ورقى وارتفاع عن الغريزة . والعبد هو الإنسان العادى الذى لم يبلغ بعد أن يتسلط عقله وعواطفه الحضرية ، على غرائزه الأولى وشهر زاد هي الطبيعة التي تسمع هؤلاء جميعا وتثيبهم بما تستطيع أن تثيبهم به منحا ومنعا .

« فنحن إذن أمام محاور فلسفية من محاورات أفلاطون . لولا أن الكاتب الذى فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة أدبية تمثيلية ، تمسكتنا من أن نسيغها ونطرب لها ونجد فيها لذة العقل ولذة الشعور » ولذة الحس أيضا ، ففي القصة مناظر حسان ، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم ، وفي القصة أيضا ما يضحك بل ما يدفع إلى الإغراق في الضحك ، وفيها ما يحزن بل ما يدفع إلى الحزن العميق ، وحسبك بحانة « ميسور » التي ما أظن إلا أن الكاتب قد صور فيها دارا من دور الأفيون في باريس « وحسبك أن تشهد في أول القصة مصرع هذه الفتاة التي يقتلها الساحر التماسا لشفاء الملك » وتشهد في آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذى استأثر بحجم شهر زاد ، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه وتشهد آخر الأمر استقرار الملك إلى هذه الحيرة والاضطراب ، إن أمكن أن يستقر الناس إلى الحيرة والاضطراب » (١)

* * *

« قرأت :

أنادى الرسم لو ملك الجوابا » وأجزيه بدمعى لو أنا

« ووقفت قليلا لأنأكد بما إذا كنت أطلع قصيدة جاهلية أم عصرية . إذ تبادرت إلى ذهني أبيات كثيرة فيها « أطلال » و « رسوم » و « دموع » و « لعبة » أطلال ، « قفانبك » و « عفت الديار » .

« إذا وقف « امرؤ القيس » وبكى واستبكى » من ذكرى حبيب ومزل .
ففى وقفته وفى ذكراه وفيما بلى من وصفه ما يبكى . فلا تكلف فى بكائه ولا تصنع .
لكن ماذا الذى يبكيه « أحمد شوقي » ؟ عز الأندلس ؟ لاشك أن فى أشباح عروش تلك « وفى رسوم مجد باد ، وفى بقايا مدنية درست ما يفيض على القلب ويعصره ، فيطلق دمع العين . لكن عيناً لم تر تلك الأشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعا إلا إذا تجسست تلك الخيالات أمامها فى وصف راو أو رسم رسام أو تحت نحات أو حركات ممثل . وما الشاعر إلا راو يقص فى قالب جميل عن انفعالات نفسه وتوجعات عواطفه وآماله ، وتقلبات أفكاره . فى كل ما يسمعه ويراه ويشعر به « وشوقي » بعد أن صرف سنوات فى الأندلس عاد إلى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التى ولدتها فيه تلك المشاهد ، لينقل إلى قلوبهم بعض الانفعالات التى تسربت إلى قلبه يوم كان واقفا بين تلك « الدمن البوالى » ، فإذا قال لهم ؟

« قام ينادى الرسم و « يجزيه بدمعه » ويقول : إن العبرات « قلت لحقه » ولهن —
— يعنى العبرات — « ستبقى مقبلات الرب » عنه ، وإنه « نثر الدمع فى الدمن البوالى » وبكلمة أخرى إنه بكى . ولماذا ؟

« لو بقيت شهرا بل عاما أقول للناس « ياناس إنى بكيت » لما بكى معى أحد ، ولما رق لحالى مخلوق ، غير أنى لو أدخلتهم قلبى وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت أمامهم أبواب نفسى وقد علقت شراك اليأس ، لتبالت مع عيني عيون » ولا تقبضت مع قلبى قلوب ، ولا كمدت مع نفسى نفوس . وهذه هى مهمة الشاعر إن قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر . وكفى هم الشعراء بيتنا الذين يستعوضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية ، فإن حزنوا قالوا « بكينا » وإن فرحوا قالوا « ضحكنا » كأن لا سبيل لوصف الحزن إلا بالدموع ، أو لوصف الفرح إلا بالضحك ، فما أغزر الدموع فى مآقينا وما أسخى مآقينا بسكب الدموع .

« وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لا يحرك
فكراً في رأس » ولا يرسم صورة في مخيلة ، ولا يهيج عاطفة في قلب ، غير أن
فيها من الوصف ما يكاد يشفع بتلك الترهات ، لو لم يكن ضائعاً بين أبيات جاءت
حشوا ، فبان كضمة من الزهر في حقل من العوسج ، فن ذاك الوصف تعبيره عن
شوقه إلى مصر وحبها لها حيث يقول :

ويا وطني لقينك بعد يأس كأنني قد لقيت بك الشبابا
ولو أنني دعيت لكنت ديني عليه أقابل الحتم المجابا
أدير إليك قبل البيت وجهي إذا فئت الشهادة والمتابا
ومن الحشو قوله بعد البيت الأول من هذه الفقرة :

وكل مسافر سيؤوب يوماً إذا رزق السلامة والإيابا
فلا فرق عندي بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليل والنهار نهار والأرض فيها الماء والأشجار
ومن الحشو قوله كذلك بعد الأبيات الثلاثة السابقة :

وقد سبقت ركائبي القوافي مقلدة أزمته طرابا
تجوب الدهر نحوك لا الفياقي وتفتحم الليالي لا العبابا
وتهديك الشناء الحر تاجا على تاجيك مؤتلقا عجابا

« فإذا يوهل هذه الأبيات لأن تدعى شعراً ؟ إذ لا رسم فيها جديداً ولا فكر
مبتكراً ولا عاطفة حية ، تزيد على العاطفة التي وضعها في الأبيات السابقة ، بل
جل ما يقال فيها لو قام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها محكمة النظم
وإنها من البحر ، الوافر ،

« ومن وصفه الشعري أيضاً قوله حيث يشكر للأندلس أنه في مدة إقامته
فيها تخلص من وجوه المالماتين والأغبياء المدعين :

فأنت أرحتي من كل أتف كأنف الميت في النزع انتصابا
ومنظر كل خوآن يراني بوجه كالبنى رى النقابا
ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وليس بعامر بنيان قوم إذا أخلاقهم كانت خرابا
« فعلام هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقد عنيف مر إلى « حكمة » مبتذلة

لا حكمة فيها ؟ أما كان الأخرى به أن يتمم صورة حالة قومه الاجتماعية . حتى إذا تجلت أمام أعين سامعيه بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم — لا والله . فلا يعمر أبداً بنياننا ما زالت أخلاقنا خراباً ؟

« لئن غفرنا للشاعر أبياتاً ما حشأ بها القصيدة إلا لزيادة العدد ، فلن نغفر له تناقضاً فاحشاً في المعاني . فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لأنها أراحته من « كل أتف كأتف الميت في النزع انتصاباً » ومن منظر « كل خوآن » « يراه » بوجه كالبنغي رمى النقابا . وينذر قومه بأن بنيانهم لا يقوم . إذا أخلاقهم كانت خراباً » ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه وأولئك القوم أنفسهم بهذه المهجة :

وحيا الله قتيانا سماحاً كسوا عطفى من غر ثيابا
ملائكة إذا حفوك يوماً أحبك كل من تلقى وهابا
وإن حملتك أيديهم بحورا بلغت على أكفهم السحابا
تلقوني بكل أغر زاه كأن على أسرته شهابا
ترى الإيمان مؤتلقا عليه ونور العلم والكرم اللبابا
وتلح من وضاعة صفحتيه يحيا مصر رائعة كعابا

« فبلد قتيانه ملائكة إذا « حفوه يوماً » أحبه وهابه كل قادم إليه ، وإن حملته « أيديهم بحورا » بلغ السحاب ، وبلد ترى على أوجه قتيانه شهابا ، وترى الإيمان مؤتلقا عليها ، ونور العلم والكرم اللبابا . لبلد سعيد ، وأهله لقوم مهما جاز أن يقال فيهم ، فلا يصح أن يقال إن « أخلاقهم خراب » أم هي « الدرر » لا تكون كاملة ما لم يتخللها قليل من النقد وقليل من الإطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكيم . سواء تألفت معانيها أم تنافرت ؟ (١).

وأحب قبل أن أختم هذا الفصل أن أضيف إلى هذه النماذج من النقد في الأدب العربي المعاصر قطعة لناقد إنجليزي . تناول فيها قصيدة « لورد زورت » هذا الناقد هو « . . ب . تشارتن » في كتابه الذي عرّبه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « فنون الأدب » أثبتنا هنا . وإن لم تكن عربية . لأنها تصور نموذجاً بارعا للنقد الأدبي ، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث :

(١) من كتاب « الفربال » لميخائيل نعيمة .

« خذ مثلاً لذلك قصيدة « ورد زورث ، « الحاصدة المنفردة ، فترى الشاعر فيها يسير على تل في اسكتلندة وإذا ببصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادى ، وينصت فإذا الفتاة تغنى ، فيتأثر أبلغ الأثر بمنظرها وغنائها :

انظر إليها فى الحقل وحيدة

تلك الفتاة الريفية فى عزلتها

تحصد وتغنى بنفسها

قف ها هنا أو امض هادئاً

« يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه فى قصيدته ؛ وهى غاية فى بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا التواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها ، ولكنك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشئ رآه ، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الأرض بسرعه ، فيهمس فى إشفاق « قف ها هنا ، أو امض هادئاً . » ليدوم له هذا السحر الذى أخذ يستغرق فيه . فما مبعث الفتنة فى نفس الشاعر المأخوذ ؟ أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد ؟ أم صوتها تغنى ؟ قد تكون الفتنة منهما معا ، ولكننا فتنة الصوت قبل كل شئ . ؛ ذلك ما يبينه البيت التالى فى تغنى « نعماً حزيناً ، هى تغنى « نعماً ، « لا أغنية ، فألفاظ غنائها قد انبهت مع البعد ، فلم يبلغ أذن السامع إلا طلاوة الموسيقى وحلاوة النغم ، ولكن هذا النغم قد مثل الأعاجيب المعجزة .

صه ! أنصت ، فالوادى العميق

فياض بصوت النغم

« وفى هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملفزة التى احتوت الشاعر فى موقفه . ولم يصف « ورد زورث ، الوادى — الذى يفصل بينه وبين الفتاة فى حقليها — بالعمق لهما وعيشاً ، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق ، وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء ، إن الوادى وقد ملأه الصوت الشجى قد تبدى فى عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادى المعروف ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرفه حسه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذى أرفهه الصوت وبذل من طبيعته ، فإذا بالمنظر الطبيعى أمامه قد أصابه التحول ، فبات فى عينه وادياً غير الوادى .

« لكن » وردزورث ، يشعر أنه لم يوف تأثره تعبيراً وافصاحاً . فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرهبة المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلها ، فسمت بها عن طبيعتها . لأنه لم يفعل بعد سوى أن أشار إلى ما أحسه تلييحاً ، وهو الآن في سبيله إلى التعبير الوافي عما أحس إذ أنصت إلى صوت هذه الحاصدة . ولكن أثر النغم في نفسه ، كما كان في حقيقته ، من الإلغاز والغموض بحيث يستحيل عليه أن يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه أن يذكر لك أشباهاً قد توحى إليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في ظروف أخرى يجوز لها أن تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تفتى ، فيذكر لك صوت البلبل وهو يهدد آذان المسافرين في القفر الفسيح ، وقد هدم النصب فتناموا بفعل النغم ، وعمق بهم النعاس ، حتى فقدت مسامعهم إحساسها . هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه « وردزورث » ، حين طرقت مسمعيه نغمة الحاصدة . ومع ذلك فالصوتان لا يتشابهان إلا في تسلسلها إلى حبات القلوب ، ثم يبقى بعد ذلك للنغمة الفتاة هزتها . لذلك تراه بعد أن يقول :

إن بلبلا قط لم يفرد
بهذه الطلاوة للحشد النائم
من المسافرين عند بعض النوى الظليل
في جوف الرمال في بلاد العرب
يعقب هذه الأبيات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المفرد إبان الربيع
يشق سكون البحار
عند جزائر الهريد النائمة

« ففي الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، إذ تضيف إليها اهتزاز النفس حين يدوى صوت الوقواق بغتة ، فيشق سكوناً رهيباً يملأ الفضاء . والصورتان معا تتعاونان على بيان ما أحسه الشاعر من فتنه لصوت الحاصدة المغنية في عزلتها ، وهي تجمع الحصاد . ولكن هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس

الشاعر ، بل أحدثنا أثرا وراء الغاية التي من أجلها سيقنا في القصيدة . فالشاعر إذ رأى هذه المناظر أمام عينيه قوية ناصعة نابضة بالحياة وترجم إحساسه بها في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفعا حتى جاوزت به الغاية التي قصد إليها من قصيدته . فاقرا الآيات السالفة مرة أخرى ، والحظ فيها ، فضلا عن مواضع التشابه بين هذه المناظر التي ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه أخرى أدق وألطف تسلك في سياق القصيدة فأكتبها جوا جديدا مشبعا بالعزلة وروح الكتابة الحزينة ، فهو إذ يذكر — عامدا أو غير عامد — صحراء العرب الموحشة وبحار الهيريد القصية المنعزلة ، قد أطلقنا معه نسج في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تحوامنا لمحات دقيقة عما تحمله الأرض فوق سطحها من ألوان العناء ، والهم ، وكأن الهم والعناء من لوازم الحياة الدنيا ، وبغيرهما لا تكون حياة . فهأنت ذا مع الشاعر وسط الفياق القفر التي تمتد ما امتد البصر ، حيث المسافرون هدم الإعياء فرقدوا عند الفئ . يهددهم تغريد البلب ، حتى أطبق عليهم نعاس عميق « لا يزول عنهم إلا مع الصبح » فينهضوا من نومهم وقد ازدادوا إحساسا بعزلتهم في تلك القلاة ، ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك ، إلى باب البلقع إلى حيث بقاع البحر قد امتلات آفاقها ، وهناك يغشاك إحساس رهيب بسكون الأغوار العميقة الدكناء . وإن المنظر ليزداد في نفسك رهبة حين يدوى في جنباته بغمّة صوت توحى نغمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمحى فوق سطح الماء ، ويظل كل شئ كما كان . بل إن صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن صوتا يؤذن بعث الحياة ، ونبرة حزينة تتم عما تنطوى عليه الدنيا من هموم مضنية ، ويثقل في عينك منظر الطبيعة بما يستشفه في صميم السكون من بؤس وشقاء . ثم يعود العقل يعد سبحاته الطويلة مع الشاعر في أنحاء الأرض ، يعود إلى صوت الحاصدة وهي تغنى في عزلتها ، فيستمع إليها ، وقد تملكه هذا الإحساس الحزين الكثيب من رحلته فوق الصحراء وأمواء المحيط ، هو يستمع الآن إلى نغمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبرات كل ما في السكون من وحشة وانفراد . وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة فتم المعنى الذي أحسه الشاعر :

هلا وجدت من يحدثني بماذا تغنى

فرما فاضت هذه النغمات الحزينة

من أجل ماضٍ سحيق شقى قديم

ومعارك انقضت عهدها منذ زمن بعيد

وما هنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى ، لكنه هذه المرة لا يرتحل معك في أنحاء المسكان ، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان ، فالماضى الشقى القديم قد ترك نغمته المرة الحزينة ، وإذا ما عدت تنصت إلى نغمة الحاصدة وهى تغنى ، فلا يسمعك إلا أن تثقلها بهذا الحزن الجديد الذى اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر فى الأزمان . إن أغنية الحاصدة المنزلة فى حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت لحنا يعبر عما فى الكون من هم وأسى . إنه يعبر عما تنطوى عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان . وبهذا كله لم يصنع . ورد زورث ، أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم . لكنه يعود بهذه المقطوعة الآتية فينفرد دون سائر الشعراء :

أم ترانى أسمع نغما متواضعا

نغما لا ينبو بمعناه عن شؤون العصر

فيه ما فى الحياة الجارية من ألم وفقد وأسى

عما شهدته الحياة وما قد تعود فتشاهده

« فبعد أن صنع « ورد زورث » ما يصنعه كبار الشعراء ، بان سما بأغنية الفتاة حتى جعلها لحنا كونيا يعبر عن صوت العالم بأسره ، ويجرى بأعظم ما هـد قلوب البشر من أحزان ، يعود بطريقة تعدها فيه وحده دون سائر الشعراء ، فيرد الأغنية إلى قلب الفتاة النكرة التى لا تعرف منها حتى اسمها ، والتى لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة فى حقلها ، منهمكة فى عملها اليومي المألوف ، لكن الفتاة يستحيل أن تعود إلى ما كانت عليه من بساطة وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها أخطر جوانب الحياة ، وإذا فهذه القصيدة فى صميمها تقديم جديد لقيم الانسان وأسلوب جديد فى النظر إلى الانسان فى الطبيعة ، وإحساس جديد بقيمة الحياة البشرية . إنها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية ، فيصبح فيه الحقير التافه وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى . إنها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسبق للحوادث التى ستمنخفض عنها الأيام . « ورد زورث » فى قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة فلم ير أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما أحسه ، حين طرقت مسمعية أغنية « الحاصدة المنفردة » .

من هذه النماذج الى استعراضها في النقد الجديد يتبين :

ن النموذج الأول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن . والثاني يلخص الخصائص الشعورية للادب العربي تجاه الطبيعة ، ويدخل بذلك في شئ . من نطاق « المنهج التاريخي » . والثالث يلخص الخصائص الشعورية والتعبيرية لشاعر مصري هو إسماعيل صبرى مع بيان أثر البيئة النفسى ، مما قد يدخل في « المنهج النفسى » وإن يكن ليس غريبا على « المنهج الفنى » ، والرابع يواجه القيم الشعورية والقيم التعبيرية في عمل أدبى مفرد هو تمثيلية « شهر زاد » مع التطرق إلى تحديد قيمته في خط سير الأدب . وهذا داخل في المنهج الفنى ومتلبس بالمنهج التاريخي . والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصرى « شوق » . والسادس يواجه قصيدة مفردة كذلك للشاعر الانجليزى « وردزورث » ، ويحللن القيم الشعورية والقيم التعبيرية في القصصيتين — مع اختلاف فى المستوى والطريقة .

وكل هذه نماذج من النقد على « المنهج الفنى » داخله فيه . وقد تضم إليه طرفا من مناهج النقد الأخرى التاريخية والنفسية ، لأن هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال ، والغلو فى تحديدها وعزلها لا يعود على النقد الأدبى بخير ، لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعى استخدام المناهج جميعا فى وقت واحد .

وتدع تفصيل القول فى هذا مؤقتا حتى نستوفى الكلام عن المنهجين الآخرين .

المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه ، العمل الأدبي ، فنحكم عليه حكماً تقريباً قائماً على دعامين : (الاولى) تأثرنا الذاتي بهذا النص ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة . (الثانية) نظرنا الموضوعية على قدر الإمكان إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل . . . ونملك كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجه الأديب ذاته ، فنحكم على خصائصه الشعورية وخصائصه التعبيرية - أي مجموعة خصائصه الفنية - كما تبدو من خلال أعماله الأدبية .

وإلى هنا يقف بنا ذلك المنهج ، وقد أدى كل ما يملكه لنا في عالم النقد . فإذا نحن تجاوزنا ذلك الحد ، فرغبنا مثلاً في أن ندرس مدى تأثير العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، أو في دراسة الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه . أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبدت في عمل أدبي أو في صاحبه ، لنوازن بين هذه الآراء ، أو لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور . أو إذا حاولنا أن نجتمع خصائص جميل أو أمة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي أحاطت بها . أو إذا أردنا أن نحرر نصاً أو عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها إلى قائلها . . . إلى أمثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الأدبي ولصاحبه ، فإن المنهج الفني وحده لا ينضئ بشيء من هذا . ولا بد أن نلجأ حينئذ إلى منهج آخر هو : « المنهج التاريخي » .

هذا المنهج لا يستقل بنفسه ، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني . فالتدقيق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحلها .

هنا نريد دراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل في الأدب العربي أو شعر الطبيعة أو أي فصل من فصول الأدب الأخرى . . . إننا سنتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة ، سنجمع أولاً نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيباً تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها إلى قائلها . وسنجمع ثانياً آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب . وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت فيها أو تأثرت بها . الخ .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لابد لنا أن نتذوق النصوص التي جمعناها ، وأن نتملى خصائصها الشعورية والتعبيرية — وهذا هو المنهج الفني في صميمه — لابد لنا أن نتذوق آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور ، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين أيدينا من النصوص . وهكذا لا نزال في صميم المنهج الفني . ثم إن رأينا الفردى في هذه النصوص . هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه . والموازنة بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكيفه ، وبين الظروف التي أحاطت بسوانا وأثرت في حكمه وكيفته . . في حاجة كذلك إلى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي . ولست في حاجة أن أمضى طويلا في ضرب الأمثلة على ضرورة المنهج الفني للمنهج التاريخي . ولكنني أعرض نموذجا مما يعد من صميم المنهج التاريخي . وهو تحرير النصوص لنرى كم يحتاج في صميمه إلى المنهج الفني .

نريد مثلاً أن نثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر إلى امرئ القيس ، أو نص من نصوص النقد إلى النابعة في العصر الجاهلي .

هذه مسألة تاريخية بحثة فيما يبدو . ولكن الأدلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا عن هذا العهد الموهل في القدم . هنا نعتد على قاعدة من المنهج الفني . . نتذوق الشعر الجاهلي بصفة عامة . ونقرر خصائصه الشعورية والتعبيرية حسبما يهدينا الذوق والاستعراض وتبقي الخصائص المشتركة — مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هذا الشعر — ثم نتذوق مجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونعرف خصائصها بدقة — وإن لم يؤد بنا هذا ولا ذلك إلى شيء من الجزم غالباً — ثم نتذوق النص المراد تحريره . ونتملى خصائصه الشعورية والتعبيرية . ثم نرجع بعد هذا صحة نسبته أو خطئها بعد الاستعانة بالروايات وتمحيصها . وهكذا نصنع في نص النقد ، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة إلى هذا العصر ، الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسات التاريخية والفكرية لهذه الفترة . ثم نرجع بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين من ذلك الناقذ ، أو عدم صدوره .

وهكذا نجد أن المنهج التاريخي لا بد أن يعتمد على « المنهج الفني » ، وإن يكن محيطه — فيما عدا ذات العمل الأدبي — أوسع وأشمل ذلك أنه يدرس الإطار ، والإطار أوسع بطبيعة الحال .

ولكن ينبغي — مع هذا — أن نقصد في تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الإمكان ؛ وأن نحفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه . فحكمنا الفني على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . حكم له ظروفه الحاضرة ، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه . فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نعطي قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى !

وفي الوقت ذاته علينا أن نبحت علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة فكثير من هذه الأحكام السابقة شابهت ظروف ، وأثرت فيه ملاسبات ، وعلينا قبل أن نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملاسباتها ، بعد مراجعة التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها ، ودراسة الظروف الخاصة والملاسبات التي أحاطت بقائلها ، ونوع الصلات الفكرية والمزاجية والشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الأدبية التي أصدروا أحكامهم عليها . . . الخ ومن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ، والتعميم العلى .

فالاستقراء الناقص يؤدي بنا دائماً إلى خطأ في الحكم . ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي . فالملح الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للإعجاب به أو الزرابة عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة ! والأسلم أن نجتمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل : حادثة أو نصاً أو مستنداً . . . وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جمع هذه الأسانيد فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

وأضرب بعض الأمثلة المختصرة على خطر الإستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين .

١ — درس الدكتور طه حسين شعر المجنون في العصر العباسي في كتاب « حديث الأربعماء » ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر . وحكم مثل هذا كان يقتضى دراسة سائر فنون القول في هذا العصر ، في سائر فنون التفكير ، في سائر مظاهر الحياة ، ودراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملاسبات تلك الفترة ، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور .

٢ — استند الأستاذ العقاد في كتب « العبقريات » على بضع حوادث بارزة فذة في تاريخ بعض الشخصيات — بعضها غير مقطوع بصحته — لتصوير « شخصية » بطلها ، وهذه الحوادث دلالتها من غير شك ، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية .

٣ — اعتمدت أنا شخصيا في إصدار حكم على شعور الشعر العربي بالطبيعة في كتابي « كتب وشخصيات » (مثال رقم ٢ في المنهج الفني) على استقراء المشهور من الشعر العربي . فهو حكم قابل للتخطئة ؛ وأنا الآن أحاول أن أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر ، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلا !

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها . فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحا لما يجد كشفه من المستندات ، أسلم من الجزم والقطع

« الترجمة من الهندية في عصر النهضة الإسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية . » اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخريات . . . ، وكثرة الجوارى هي السبب في انتشار الغناء . . . ، عزلة الحجاز عن السياسة هي التي خلقت الغزل هناك . . . الخ ، هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية . وقلبا يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لا بدت هذه الظاهرة وسبقها .

والتعميم العلمي هو كذلك من أخطار المنهج التاريخي . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة في طرق البحث الأدبية . . . فحينما فشا مذهب دارون في النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبي إلى استخدام نظرياته . ومعاملة الأدب معاملة الأحياء المتطورة من حال لحال ، فهو يتطور تطور الأحياء . وكان خطره في البحوث الأدبية عظيما ، لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة المشاعر والأحاسيس ، ورواسب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء ؛ وقد يكون فيه من الانحناءات

والانعكاسات أكثر بما فيه من الخط المستقيم. وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره
ولا تعرضنا للأخطار. على أنه قد اتضح أن الطبيعة لا تتبع دائماً قانون التطور البطيء
المطرود. فهناك عوامل فجائية تقفز بها قفزات فجائية وقد تكون القفزة انتكاسية !
والآدب لا ينفر من التعميم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية
فحسب ، بل إنه لينفر من هذا التعميم على طريقة العلوم النظرية أيضاً، وقد رأينا
مدى ما وقع فيه « قدامة بن جعفر » من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة
المنطقية على فن الشعر ، في أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس
الفنية السمحة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيراً فإن أخطر مخاطر المنهج التاريخي ، إلغاء قيمة الخصائص والبواض
الشخصية . فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا
المنهج يحرفهم إلى إغفال قيمة العبقريّة الشخصية ، وحسابها من آثار البيئة والظروف .
كلا ! إن العبقريّة تأخذ من الوسط بلا شك ولسكنها « قلّة » أكثر منها
حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقريات
الكثيرة إلا إذا حسبنا حساباً لظاهرة السكون والاختزان ، فالبركان مثلاً لا يولد
اليوم ولكنه ثمرة كون وتجمع طويلين ، ثم ينفجر في ظروف معينة . فاذا شئنا أن
نعد العبقريّة كذلك ثمرة كون في كيان البشريّة واختزان ، فربما كان ذلك معقولاً ،
ولكن تفسيرها تفسيراً علمياً متعذر . والحديث عن العبقريّة على هذا النحو نوع
من المجاز الذي يقرب الحقيقة ، ولكنه لا يصفها ولا يعللها .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الآدب هو معرفة لون العبقريّة واتجاهها
لا طبيعتها ولا أسبابها ؛ ومن الواجب أن ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، وألا
نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها . وليس هذا ضرورياً في العبقريات الضخمة
فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة أية شخصية أدبية .

ومسألة أن الآدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة ، إذا نحن راعينا أن
الآدب وشكله . أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة أكثر للعنصر الشخصي
والمزاج الفردي . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الآدب أكثر مما
تجدي دراسة الوسط . إن دراسة الوسط تجدينا في فهم الاتجاه الأدبي الخاص ،
والمنهج النفسي قد يجدي هنا إلى حد كذلك محدود ، لا يبلغ درجة الجزم الحاسم
كما سيجي . ، وأفضل منها هنا المنهج الفني الذي أسلفنا .

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة . لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ما وهبته . ثم لنذكر مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج . فهذه الاستجابة عنصر أساسي في الحكم . لا نحكم مثلاً بأن العصر العباسي كان مائجاً ، ولو كان كل شعرائه مائجاً ، إلى حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء . ولا نقول مثلاً : إن المعري كان يصور عصره وأهله ، إلا إذا درسنا مزاج المعري الخاص وطريقة نظره إلى الحياة والوقائع والناس . ولا نقول : إن المتنبي كان يصف كافوراً ويصف مصر والمصريين ، إلا إذا عرفنا الظروف التي أحاطت بالمتنبي حينئذ ودرسنا طريقة تصويره للأشياء والأحداث في هذه الفترة . . وهكذا .

أعلى أن تصوير البيئة قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه الشاعر ولكن في دلالاته البعيدة . نستطيع أن نذكر مثلاً من دراسة القصص الروسي قبل الثورة أن هناك ضجراً عاماً ، وسخرية بالأوضاع والأشياء . وتهيؤا لانقلاب . ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة إلى الانقلاب .

ونستطيع من دراسة الأدب في مصر في العصر الحديث أن نلح أنها تتجاوز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الأفكار ، حينما نرى فيه عدة اتجاهات إلى أقصى اليمين وإلى أقصى اليسار . بعضهم يفتش عن المثل في أطوار تاريخ القديم في عصر النهضة الإسلامية ، أو العظيمة الفرعونية ، وبعضهم يتجه إلى أوروبا أو إلى روسيا يجد فيهما مثله وأهدافه ؛ كما أن بعضهم ينطوي على نفسه عازفاً عن المجتمع وما فيه . . هي حالة تموج واضطراب . قد تتمخض عن انقلاب وقد تتمخض عن استقرار . إلخ على أنه ينبغي قبل أن نقرر شيئاً من دلالة الأدب على البيئة أن ندرس الأفراد وظروفهم وأمزجتهم وعواملهم الشخصية . يجب أن نفرز الفرد من المجموع وأن نعرف ما هو فردي وما هو جماعي . ليكون حكننا أقرب إلى الصواب .

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الأديب والوسط . فاستقبال الوسط للأدب هو الذي يحدد مدى تصويره له .

على أن هناك شيئاً آخر يقال . إن الأدب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ما هو تعبير عن الآشواق البعيدة والرغبات المسكونة . سواء للفرد أو للجماعة . وكثيراً ما يكون الأدب نبوءات بعيدة . حقيقة إن الواقع الحاضر هو الذي يستدعي تلك النبوءات ولكن الفرد الممتاز كثيراً ما يسبق عصره ، ويتنبأ وحده نبوءات

لا يدركها الآخرون ، ولا يفتحون لها قلوبهم . حين يحى . ناقد يدرس مثل هذا الأديب ، ويتخذ من أدبه صورة للبيئة وتعبيراً عن العصر يخطئ الحكم والتفسير . وعلى الجملة فإن الواجب يقتضى فى المنهج التاريخى ، أن ندرس الموقف من جميع زواياه ، وألا نخطئ . فنجعل الفردى عاماً . كما لا نخطئ . فنطبق العام على الأفراد ، فللفرد أصالته وللجموعة أصالتها . وعلينا أن نفرز هاتين الأصالتين من ناحية ، وأن نبحث عن المشترك بينهما من ناحية أخرى ؛ وأن ندرك أن الأدب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها لا تندغم فى التيار العام ، إلا إذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة .

وبهذا نجعل للمنهج التاريخى دائرته المأمونة ، ولا تتجاوز به حدوده ، ولا نطغى به على صميم العمل الأدبى . ولا على شخصية الأديب .

* * *

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص المنهج التاريخى ، وحدوده ، وهواضع زلاته ، نرى أن نستعرض خطواته فى النقد العربى .

لقد شهدنا مولد المنهج الفنى ، فى هذا النقد ، وتبعنا خطاه شيئاً ما ، وضربنا عليه الأمثلة . ومولد المنهج التاريخى فى النقد العربى قد عاصر مولد المنهج الفنى تقريباً . وتلبس كلاهما بالآخر فى أغلب الأحوال .

فى مرحلة التذوق فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام . حينما كان المعول عليه فى النقد هو الذوق الفردى والجماعى ، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر فى المستوى الشعرى ، أو فى الاتجاه العام ، أو فى بعض المعانى الخاصة . من ذلك نظرهم إلى الأربعة الكبار : النابغة والأعشى وزهير وامرى . القيس على أنهم طبقة . ثم نظرهم كذلك فى الإسلام إلى جرير والفرزدق والأخطل . فهذا لون ساذج من المنهج التاريخى القائم على المنهج الفنى .

وفى مرحلة التدوين التى بدأها الجاحظ بكتابه « البيان والتبيين » سار التذوق إلى جوار التاريخ . فتدوين النصوص فى ذاته ، ونسبتها إلى أصحابها ، وذكر ملابساتها ، وتجميع ما قيل فى مسأله خاصة كالعصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التى جمع الجاحظ ما قيل فيها . كل ذلك من أوليات المنهج التاريخى . وحديثه عن اللفظ والمعنى ، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها . إلخ . ذلك من أوليات المنهج الفنى . وكلاهما مجتمعان فى كتاب .

و «ابن سلام» في «طبقات الشعراء» ، كان يمزج بين المنهجين في طفولتهما . كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدى وأبي الحسن الجرجاني وأبي هلال وابن رشيق وغيرهم . وهم يثبتون النصوص لأصحابها ؛ ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق ومن منهم أحسن وأجاد في الأخذ ، ومن منهم قصر وأفسد المعنى ، ويتحدثون عن أثر البداءة والحضارة في الأدب الخ . . وهذا من أوليات «المنهج التاريخي» . وإذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالباً على هؤلاء المؤلفين . فإن هناك آخرين غلب عليهم المنهج التاريخي ، وإن لم تخل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني فطريقة التأليف العربية في الأدب لم تكن تتبع مناهج معينة . ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفو الأدب على منواله كما فعل تليذه المبرد في كتابه «الكامل» . وابن قتيبة في كتابه «عيون الأخبار» ، والحصري في «زهر الآداب» ،

وحق الذين أرادوا التخصص في النقد كان قتيبة والآمدى والجرجاني وأبي هلال وابن رشيق ، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الأمل ، وابن عبد ربه في العقد الفريد ، وأبي الفرج الأصفهاني في الأغاني ، والثعالبي في اليتيمة . . لم ينجوا من الاستطراد والمزج بين هذا وذاك . ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الأخيرة أوضح ، ولا سيما في كتاب «الأغاني» الذي يثبت النصوص ويروها سلسلة عن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض ، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات ، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه . وكذلك صنع صاحب «الأمل» في بعض النصوص دون البعض . أما صاحب «اليتيمة» فهو يذكر النصوص لأصحابها ، ويعرف بهم ، ويذكر منزلهم في الأدب ، وقد يتطرق إلى تعليل جودة شعر على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق ، وأخذ شاعر عن شاعر . الخ . وكل هذا من صميم (المنهج التاريخي) ^(١) وفي الأمثلة الآتية تبين طريقة كل من هؤلاء من كتاب البيان والتبيين الجاحظ (عاش بين سنتي ١٥٩ - ٢٥٥) د عا يكتب في باب العصا :

قالت أمانة يوم برقة واسط يا ابن العذير لقد جعلت تفسير

(١) قلت : إنني لن أغذ الأدب العربي بمقاييس أجنبية . ولهذا أنا أعد كتاب الرواية من أصحاب المنهج التاريخي بالمقاييس إلى النقد العربي .

أصبحت بعد زمانك الماضي الذي
شيخاً دعامتك العصا ومشيعاً
• ويضم البيت الأخير إلى قوله :

وهلك الفتى أن لا يراح إلى الندى
ومن يتبغى منى الظلّامة يلقي
• وقال بعض الحكماء : أعجب من العجب ترك التعجب من العجب .

وقيل لشيخهم : أى شئ تشتهى ؟ قال : أسمع بالأعاجيب وأشد :

عريض البطان جديب الخوان
قريب المراث من المرتع
فنصف النهار لكرساته
ونصف لأكله أجمع
• وما يضم إلى العصا قوله :

لعمري لئن جليت عن منهل الصبا
ليالى أغدو بين بردين لاهيا
سلام على سير القلاص مع الركب
سلام امرئ لم تبق منه بقية
• وقال الحاجب بن ذبيان لأخيه زرار :
لقد كنت وراداً لمشره العذب
أميس كفصن البانة الناعم الرطب
ووصل الغواني والمدامة والشرب
سوى نظر العينين أو شهوة القلب

عجلت بحى الموت حين هجرتى
وفي القبر هجر يازرار طويل
• وقال الآخر :

ألم تعلّى يا عمرك الله أنى
وأنى لا أخزى إذا قيل مقتر
وإن لا يكن عظمى طويلاً فأنى
إذا كنت فى القوم الطوال فضلتهم
ولا خير فى حسن الجسوم وطولها
وكأن رأينا من فروع طويلة
ولم أر كالمعروف أما مذاقه
• وقال زياد بن زيد :

إذا ما انتهى على تناهيت عنده
ويخبرنى عن غائب المرء فمعه
أطال فأملى أم تناهى فأقصرا
كفى الفعل عما غيب المرء مخبرا

« وقال ابن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منادها
وعلت حتى لست أسأل عالما عن حرف واحدة لكى ازدادها
وهكذا يمضى فى سرد ما قيل عن العصا من قريب أو بعيد ، دون نقد أو
تعليق إلى نهاية الباب .

* * *

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (عاش بين سنتى ٢٤٦ — ٣٢٧)
فى باب التعازى :

« قال عبد الرحمن بن أبى بكر لسليمان بن عبد الملك يعزى به فى إبنه أيوب —
وكان ولى عهده وأكبر ولده : يا أمير المؤمنين ، إنه من طال عمره فقد أحبته .
ومن قصر عمره كانت مصيبته فى نفسه ؛ ولو لم يكن فى ميزانك لكنت فى ميزانه .
« وكتب الحسن بن أبى الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزى به فى إبنه عبد الملك :
وعوضت أجرا من فقيد ، فلا يكن فقيدك لا يأتى وأجرك يذهب
« العتبى قال : قال عبد الله بن الأهمم : مات لى ابن وأنا بمكة ، فجزعت عليه
جزعا شديدا ، فدخل على ابن جريح يعزى به فقال لى : يا أبا محمد . أسل صبرا
واحسابا . قبل أن تسلوا غفلة ونسيانا كما تسلو البهائم ، وهكذا الكلام لعل بن
أبى طالب كرم الله وجهه يعزى به الأشعث بن قيس فى ابن له . ومنه أخذه ابن
جريح . وقد ذكره حبيب فى شعره فقال :

وقال على فى التعازى لأشعث وخاف عليه بعض تلك المآثم
أصير للبلوى عزاء وحسبة فتوَجَّر أم تسلوا سلو البهائم ؟
« أتى على بن أبى طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزى به عن ابنه فقال : إن تحزن
فقد استحققت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر فإن فى الله خالفا من كل هالك ، مع
أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور ، وإن جزعت جرى عليك
القدر وأنت آثم ... الخ »

وجاء فى باب « قولهم فى الملك وجلسائه ووزرائه »

« قالت الحكماء : لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه . ولا ينفع الوزراء

والأعوان إلا بالمودة والنصيحة، ولا تنفع المودة والنصيحة إلا مع الرأى والعفاف :
ثم على الملوك بعد ، ألا يتركوا محسنا ولا مسيئا مادون جزاء . فانهم إذا تركوا
ذلك تهاون المحسن واجترأ المسىء ، وفسد الأمر وبطل العمل .

« وقال الأحنف بن قيس : من فسدت بطانته كان كمن غص بالماء فلا مساغ
له ، ومن خائنه ثقاته فقد أقى من مأمنه . » وقال العباس بن الأحنف :

قلبي إلى ماضى دأى يكثر أحزاني وأوجاعى
كيف احتراسى من عدوى إذا كان عدوى بين أضلاعى
« وقال آخر :

كنت من كربى أفر إليهم فهم كربى فأين الفرار ؟
« وأول من سبق إلى هذا المعنى عدى بن زيد فى قوله للهمان بن المنذر :
لو بغير الماء خلق شرق كنت كالغصان بالماء اعتصارى
« وقال آخر :

إلى الماء يسعى من يفض بريقه فقل أين يسعى من يفض بماء ؟
« وقال عمرو بن العاص :
« لا سلطان إلا بالرجال ولا رجال إلا بمال ، ولا مال إلا بعمارة ، ولا عمارة
إلا بعدل .

« وقالوا : إنما السلطان بأصحابه كالبحر بأواجه ،

■ ■ ■

٣ — من الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني (عاش بين ٢٨٤ — ٣٥٦) فى
حديثه عن عمر بن أبى ربيعة :

أيها المنكح الثريا سيلا عمرك الله كيف يلتقيان
هى شامية إذا ما استقلت وسهيل إذا استقل يمانى
« الغناء للغريض خفيف ثقيل بالنصر . وفيه لعبد الله بن العباس ثاقب ثقيل
بالنصر ، وأول هذه القصيدة :

أيها الطارق الذى قد عنانى بعد ما نام سامر الركبان
زار من نازح بغير دليل يتخطى إلى حتى أتانى
« وذكر الرياشى عن ابن زكريا الغلابى عن محمد بن عبد الرحمن التميمى عن

أبيه عن هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد المخزومي قال :
 « كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على الثريا بالهوى ، فشق ذلك على أهلها ؛ ثم إن
 مسعدة بن عمرو أخرجه عمر إلى الين في أمر عرض له ، وتزوجت الثريا وهو غائب
 قبله تزويجها وخروجها إلى مصر فقال :

أيها المنسكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان ؟
 و ذكر الأبيات وقال في خبره : ثم حمله الشوق على أن سار إلى المدينة
 فكتب إليها :

كتبت إليك من بلدي كتاب موله كمد
 كئيب واكف العين ين بالحسرات منفرد
 يؤرقه لبيب الشو ق بين السحر والكيده
 فيمسك قلبه بيد ويمسح عينه بيد
 « وكتبه في قوهية وشئمة وحسنه وبعث به إليها . فلما قرأته بكت بكاء شديداً
 ثم تمثلت :

بنفسى من لا يستقل بنفسه ومن هو إن لم يحفظ الله ضائع
 وكتبت إليه تقول :

أتاني كتاب لم ير الناس مثله أمد بكافور ومسك وعنبر
 وقرطاسه قوهية ورباطه بعقد من الياقوت صاف وجوهر
 وفي صدره منى إليك تحية لقد طال تهيأى بكم وتذكرى
 وعنوانه من مستهام فؤاده إلى هائم صب من الحزن مسعر
 « قال مؤلف هذا الكتاب : وهذا الخبر عندي مصتوع ، وشعره مضعف

يدل على ذلك ، والكنى ذكرته كما وقع إلى ،

وفي حديثه عن الخطيئة يقول :

« أخبرني أبو خليفة عن محمد بن سلام ، قال أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال :
 « قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها فقال له : ما أطرقتني
 شيئاً يا حماد ؟ قال : بلى ! ثم عاد إليه فأشده للخطيئة في أبي موسى الأشعري بمدحه :

جمعت من عامر فيه ومن چشم ومن تميم ومن حاء ومن حام
 مستحقيات رواياها جحافلها يسمونها أشعري طرفه ساي

« فقال له بلال : ويحك ! أيمدح الخطيئة أبا موسى الأشعري ، وأنا أروى
شعر الخطيئة كله فلا أعرفها ! ولكن أشعها تذهب في الناس ! »
وفي حديثه عن العرجي يقول :

« أخبرني الحرى عن أبي العلاء قال : حدثنا الزبير بن العوام بكار قال : حدثني عمي :
أنه إنما لقب العرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف ، وقيل بل سمي بذلك لما
كان له ومال عليه بالعرج . وكان من شعراء قريش ومن شهر بالغزل منها ، ونحا
نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشبه به فأجاد . وكان مشغوقا باللهو والصيد ،
حريصاً عليهما . قليل المحاشاة لأحدهما ، ولم يكن له نباهة في أهله . وكان أشقر
أزرق جميل الوجه : وجيداء . التي شيب بها هي أم محمد بن هشام بن إسماعيل
الخنزومي ، وكان ينسب بها ليفضح ابنها لا لمحبة كانت بينها ، فكان ذلك سبب
حبس محمد إياه وضربه له حتى مات في السجن .

« وأخبرني محمد بن مزينة عن حماد عن أبيه عن مصعب قال :

« كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت إلى المدينة ، فلما أتاهم موت عمر بن
أبي ربيعة أشد جزعها ، وجعلت تبكي وتقول : من لمكة وشعابها وأباطحها
ونزهها . ووصف نساءها وحسنهن وجمالهن . ووصف ما فيها ؟ فقيل لها : خففي
عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثمان رضي الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه
فقال أشدوني من شعره ، فأشدوها ، فسحت عينيها وضحكت وقال : الحمد لله !
لم يضيع حرمه ، ! »

وهنا نرى نهجا جديدا فيه نقد وتعقيب وموازنة وترجيح .

من كتاب الأماشي لأبي علي القالي (عاش بين ٢٨٨ - ٣٥٦) .
« وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : قدم
متمم بن نيرة العراق . فأقبل لا يرى قبرا إلا بكى عليه فقبل له : يموت أخوك
بالملا وتبكي أنت على قبر بالعراق ؟ فقال :

لقد لا منى عند القبور على البكا
رفيق لتذراف الدموع السوافك
أمن أجل قبر بالملا أنت نانخ
على كل قبر أو على كل هالك ؟

ويروى هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت له إن الشجى يبعث الشجى فدعنى فهذا كله قبر مالك
ألم تره فينا يقسم ماله وتأوى إليه زميلات الضرائك
« وقرأت على أبي بكر رحمه الله لبعض طلبة يرثى الربيع وعمارة ابني زياد
العبيسين وكانت بينهم مودة .

فإن تكن الحوادث جربتني فلم أر هالكا كابني زياد
هما رحمان خطيان كانا من السم المثقفة الصعاد
تهال الأرض إن يطأ عليها بمثلها تسالم أو تعادي
« وما قرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية :

قد كنت لى جبلا ألوذ بظله فتركتنى أضحي بأجرد ضاحي
قد كنت ذات حمية ما عشت لى أمشى البراز وكنت أنت جناحي
فاليوم أخضع للذليل وأتقى منه وأدفع ظلمى بالراح
وإذا دعت قرية شجنا لها يوما على فن دعوت صباح
وأغض من بصرى وأعلم أنه قد بان حد فوارسى ورماحي
« فقال لى أبو بكر رحمه الله : هذه الأبيات تمثلت بها عائشة رضى الله عنها بعد
وفاة النبي صلى الله عليه وسلم .

من كتاب اليتيمة للأعمالي (عاش بين ٣٢٠ — ٤٢٩) .
فى حديثه عن « فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر
سبب ذلك » :

« لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق
وما يجاورها فى الجاهلية والإسلام ، والكلام يطول فى ذكر المتقدمين منهم وأما
المحدثين فنخذ إليك منهم ، العتابي ومنصور التمرى ، والأشجع السلى ، ومحمد بن
زرعة الدمشقي « وربيعة الرقي . على أن فى الطائفتين اللذين انتهت إليهما الرئاسة
فى هذه الصناعة كفاية وهما هما . ومن مولدى أهل الشام المعوج الرقي والمري
والعباسى والمصيصى وأبو الفتح كشاجم والصنوبرى وأبو المعتمم الأنطاكي .
وهؤلاء وباض الشعر وحدائق الظرف . فأما العصريون ففينا أسوقه من غرر

أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم. والسبب في تبرز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر قزهم من خطط العرب. ولا سيما أهل الحجاز. وبعدهم عن بلاد العجم « وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق، بمجاورة الفرس والنبط ومدخلتهم إياهم. ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة، ورزقوا ملوكاً وأمراء آل حمدان وبني ورقاء، وهم بقية العرب، والمشغوفون بالأدب والمشهورون بالمجد والكرم، والجمع بين آداب السيف والقلم، وما منهم إلا أديب جواد يحب الشعر ويمتقده ويثيب على الجيد منه فيجزل ويفضل. انبعثت قرائحهم في الإجابة فقادوا محاسن الكلام بألین زمام وأحسنوا وأبدعوا ما شاءوا. »

وفي حديثه عن المتنبي : « أتموزج لسرقات الشعراء منه ، يقول :

قال المتنبي :

وقد أخذ ألتام البدر فيهم وأعطاني من السقم المحاقا
أخذه أبو الفرج البغفاء لطفه وقال :

أوليس من إحدى العجائب أنني فارقته وحييت بعد فراقه
يا من يحاكي البدر عند تمامه أرحم فني يحكيه عند محاقه
« وقال أبو الطيب :

قد علم البين منا البين أجفانا تدمي وألف في ذا القلب أحزانا
« وأخذه المهلبی الوزير وقال :

تصارمت الأجفان منذ صرمتي فما تلتقي إلا على عبرة تجرى
وقال أبو الطيب وهو من قلائده :
وكنيت إذا يمت أرضاً بعيدة سریت فسكنت السر والليل كاتمه
« أخذه صاحب وقال :

تجشمتها والليل وحف جناحه كأنني سر والظلام ضمير
وقال أبو الطيب وهذا أيضاً من قلائده :

لبسن الوشي لا متجملات ولكن كي يصن به الجمالا
« غار عليه صاحب لفظاً ومعنى فقال :

لبسن برود الوشي لا لتجمل ولكن لصون الحسن بين برود

« وإنما فعل بيته ما فعل أبو الطيب بيت العباس بن الأحنف :
والنجم في كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديه قائد
» فقال :

ما بال هذى النجوم حائرة كأنها العمى مالها قائد
» وهذه مصالحة لا سرقة فيها ، وهي مذمومة جداً عند النقدة .
» وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

سقاك وحيانا بك الله إنما على العيس نور والحدور كأنه
» وأخذه السرى بن أحمد بن جنى : أنشدني لنفسه من قصيدة يمدح بها أبا الفوارس
سلامة بن فهد وهي قوله :

حيا به الله عاشقيه فقد أصبح ريحانة لمن عشقا
ولم أجد أنا هذه القصيدة في ديوان شعره « والبيت نهاية في العذوبة وخفة الروح
والسرى كثير الأخذ من أبي الطيب في مثل قوله :

وخرق طال فيه السير حتى حسبناه يسير مع الركاب
» وهو مأخوذ من قول أبي الطيب :

يخدن بنا في جوزه وكأننا على كرة أو أرضه معناسفر
» وقال السرى :

وأحلمنا من قلب عاشقها الهوى بيتاً وبلا عمد ولا أطناب
» وهو من قول أبي الطيب :

هام الفؤاد بأعرابية سكنت بيتاً من القلب لم تضرب به طنبا ،

٦ — من زهر الآداب للحصري (توفي سنة ٤٥٣)

في حديثه عن الليل :

» قال العتي تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلة أخوه في شعر امرئ القيس
والنابغة في طول الليل : أيهما أشعر . فقال الوليد النابغة أشعر . وقال مسلة بل
امرؤ القيس ، فرضيا بالشعبي فأحضراه فأنشده الوليد :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أفاقيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقص وليس الذي يرعى النجوم بآيب
وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

« وأنشده مسئلة قول امرئ القيس :

وليل كوج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تغطي بردفه (١) وأردف أعجازا وناء بكل كل
ألا أيها الليل الطويل ألا أنجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه بكل مغار القتل شدت بيدبل
« فطرب الوليد طربا . فقال الشعبي بانت القضية ، معنى قول النابغة : وصدر
أراح الليل عازب همه ؛ أنه جعل صدره مراحا للهموم ، وجعل الهموم كالنعم السارحة
الغادية ، تروح نهارا ثم تأتي إلى مكانها ليلا ، وهو أول من استشار هذا المعنى .
ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الحافظ عما هي مطلقة فيه بالنهار ، واشتغالها
بتصرف اللحظ عن استعمال الفسك ، وامرؤ القيس كره أن يقول : إن الهم يخف
عليه في وقت من الأوقات » فقال : وما الإصباح منك بأمثل .

« وقال الطرماح بن حكيم الطائي :

ألا أيها الليل الطويل ألا اصبح بيوم وما الإصباح منك بأروح
ولكن للعينين في الصبح راحة لطرحتها طرفيهما كل مطرح
« فنقل لفظ امرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة ،
وإنما تنبه عليه من قول النابغة ، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح ، .
« وقال ابن بسام :

لا أظلم الليل ولا أدعى أن نجوم الليل ليست تغور
ليلي كما شامت فإن لم تزر طال وإن زارت فليلي قصير
« وإنما أغار ابن بسام على قول علي بن الخليل فلم يغير إلا القافية :
لا أظلم الليل ولا أدعى أن نجوم ليست تزول
ليلي إذا شامت قصير إذا جادت وإن ضلت فليلي يطول
« وهذه السرقة كما قال البديع في التنبيه على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخذ
رويه وبعض لفظه :

« وإن كانت قضية القطع ، تجب في الربيع ، فما أشد شفقتي على جوارحه ،
ولعمري إن هذه ليست سرقة ، وإنما هي مكابرة محضة وأحسب أن قائله

(١) الرواية المشهورة : فقلت له لما تغطي بصلبه

لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا ردت إلينا . فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة ابن الحرث بن شهاب كانا لا يستحلان من البيت ما استحل . فانهما كانا يأخذان جملة ، وهذا الفاضل قد أخذه كله .

وقد أخذه على بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان .
لا أسأل الله تغيير لما صنعت نامت وإن أسهرت عيني عيناها
فالليل أطول شيء حين أفقدها والليل أقصر شيء حين ألقاها
وابن بسام في هذا كما قال الشاعر :
وفى يقول الشعر إلا أنه في كل حال يسرق المسروقا ،

* * *

وهكذا ترى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعنى بنسبة جميع النصوص لأصحابها ؛ فيتابعه بنفس الطريقة بن عبد ربه في العقد الفريد مع شيء من التبويب والتنظيم ، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول . ولا يبعد صاحب الأمالى عن هذا النهج كثيرا مع عناية ظاهرة بشرح الغريب . بينما نجد صاحب الأغاني ينتقل نقلة بعيدة فيدخل في صميم المنهج التاريخي . يذكر النص « وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية » ويذكر أخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعلل الرفض « ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب رواية أو صدقها ، ويذكر طبقة الشاعر في بعض الأحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها . . . الخ وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده . وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، إذ كثيرا ما يكتفى بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه ويقف عندها في جمع ما قيل عن المعنى الواحد . وبذلك يعد صاحب الأغاني خير من كتب في هذا الباب .

...

وترك الزمن ينقضى من القرن الخامس إلى العصر الحديث ، فلا نجد بين العصرين جديدا ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم : فإذا جئنا للعصر الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما نموا عظيما . فهذه دراسات جورجى زيدان وأحمد السكندري والشيخ المهدى . تبدأ الطريق . ومع أنها كانت إلى الجمع أميل منها إلى التحليل ، فانها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من

قبل فقد أخذت تدرس عصور الأدب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتحدث عن آثارها في الأدب ، في موضوعاته وأسلوبه وتعبيره ، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الأدبية في كل عصر ، نعم إنها حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التأريخ الأدبي ، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة .

أما أول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكاً حقيقياً فهو الدكتور طه حسين في كتابه الأول « ذكرى أبي العلاء » وفي كتبه الأخرى بعد ذلك ، ثم الأستاذ أحمد أمين في كتابه « فجر الإسلام » ، وضحي الإسلام ، وظهر الإسلام ، ثم في كتابه مع الأستاذ زكي نجيب محمود « قصة الأدب في العالم » والأستاذ طه أحمد إبراهيم في كتابه « تاريخ النقد عند العرب » والأستاذ محمد خلف الله في بحثين صغيرين له عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب » و « نظرية عبد القاهر في أسرار البلاغة » والدكتور عبد الوهاب عزام في « المتنبي » وكتاب الأستاذ العقاد « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » يضم مزيجاً من المناهج الثلاثة ، ولكن للدراسة التاريخية أثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها . وكذلك كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » وإن يكن هذا الكتاب أدخل في « المنهج النفسي » كما سيجي ثم في كتابه « شاعر الغزل » وكتابته عن « جميل بثينة » .

ومن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب « النثر الفني في القرن الرابع » والأستاذ أحمد حسن الزيات في كتابه « أصول الأدب » والأستاذ أحمد الشايب في كتابه « التقاض في الشعر العربي » وكتابته عن « الشعر السياسي » والمتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية أمثال الدكتورة سهير القلماوي في « ألف ليلة وليلة » والدكتور شوقي ضيف في « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » والأستاذ نجيب البهيتي في « أبو تمام » والأستاذ محمد كامل حسين في « الأدب المصري الإسلامي » . . . الخ

على أية حال لقد نما المنهج التاريخي نمواً ذا قيمة على أيدي المعاصرين ، وفيما يلي سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو ، وتوضح طرفاً من ذلك المنهج . ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الأول عن أبي العلاء ، وهذه الفقرات من مقدمته تغنيانا عن تلخيص طريقته . فهو يقول :

« ليس الغرض من هذا الكتاب أن نصف حياة أبي العلاء وحده ، وإنما نريد أن ندرس حياة النفس الإسلامية في عصره . فلم يكن للحكيم المعرة أن ينفرد باظهار آثاره المادية أو المعنوية ، وإنما الرجل وما له من آثار وأطوار نتيجة لازمة . وثمرة ناضجة ، لطائفة من العمل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصوير نفسه ، من غير أن يكون له عليها سيطرة أو سلطان .

« من هذه العلل المادية والمعنوية ، ومنها ما ليس للإنسان به صلة ، وما بينه وبين الإنسان اتصال ، فاعتدال الجو وصفاءه ، ورقة الماء وعدوبته ، وخصب الأرض وجمال الربى ، ونقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشئ نفسه ، بل وفي إلهامه ما يعلن له من الخواطر والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها ، وجهل الأمة وجودها ، وجذب الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه أوفقاتها تعمل في تكوين الإنسان عمل تلك العلل السابقة والخطأ كل الخطأ أن ننظر إلى الإنسان نظرنا إلى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله ، ولا يتأثر بشيء مما سبقه أو أحاط به . ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم . إنما يأتلف هذا العالم من أشياء يتصل بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل أصدق من القضية القائلة بأن المصادقة محال ، وأن ليس في هذا العالم شيء إلا وهو نتيجة من جهة وعلة من جهة أخرى . نتيجة لعلة سبقتها ، ومقدمة لأثر يتلوه ، ولولا ذلك لما اتصلت أجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شملتها أحكام عامة ، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير .

« إذا صح هذا كله ، فأبو العلاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية بل والحال الاقتصادية ، ولسنا نحتاج إلى أن نذكر الدين فانه أظهر أثرأ من أن نشير إليه . ولو أن الدليل المنطقي لم ينته بنا إلى هذه النتيجة لكانت حال أبي العلاء نفسه منتهية بنا إليها ، فان الرجل لم يترك طائفة من الطوائف في عصره إلا أعطاها وأخذ منها ، كما سنرى في هذا الكتاب . فقد هاج اليهود والنصارى ، وناظر البوذيين والمجوس . واعترض على المسلمين . وجادل الفلاسفة والمتكلمين . وذم الصوفية ، ونهى على الباطنية .

وقدح في الأمراء والملوك ، وشنع على الفقهاء وأصحاب النسك ، ولم يعف
التجار والصناع من العذل واللوم ، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفتيد
والثريب ، وهو في كل ذلك يرضى قليلاً ويسخط كثيراً ، ويظهر من الملل والضيق
ومن السأم وحرع الصدر ما يمثل الحياة في أيامه بشعة شديدة الظلام (١)

■ فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ، ولا يصطنع في البحث طرائقه
الطريفة ، ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الاتصال المحتوم ، ولا أن
يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته إنما هو الصورة لما أوجده من العلل
ولا يطمئن إلى أن الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان — المؤرخ
القديم الذي يرفض هذا كله ، ولا يميل إليه ، ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة
أبي العلاء ، فإن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل ، وأن يهتدى من أمره
إلى شيء .

... يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ . أي أن الحياة الاجتماعية
إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتعاقبة ، بتأثير العلل والأسباب التي
لا يملكها الإنسان ، ولا يستطيع لها دفاعاً ولا اكتساباً . ذلك رأى نراه ، وسنثبت
في موضعه من الكتاب

■ وإنما نقول هنا إن هذا الرأي سيلزمنا أن نسلك في البحث عن حياة أبي العلاء
طريقاً خاصة ، ربما لم يألفها المؤرخون ، ذلك أننا لا نعتقد انفراد الأشخاص
بالحوادث ، وإنما نعتقد أن الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات ، وعلى هذا لا نستطيع
لأنفسنا أن نضيف أثراً من الآثار لشخص من الأشخاص ، مهما ارتفعت منزلته
وعلت مكانته ، ومهما عظم أثره وجل خطره ، وإنما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة
اجتماعية أو كونية ، ينبغي أن ترد إلى أصولها ، وتعاد إلى مصادرها ، وأن تستقى
من ينابيعها ، وتستخرج من مناجها ، وهي جماعة العلل التي أشرنا إليها آنفاً . فليس
المأمون وحده هو الذي ابتدع فتنة القول بخلق القرآن ، وإنما تلك فتنة أحدتها
عصره ، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة إلى أن يكون مظهرها ، كما اندفع خلفاؤه
من بعده إلى ذلك بحكم هذه المؤثرات .

(١) ولكن كم ياترى في هذه الصورة من الواقع وكَم فيها من مزاج المعرى الخاص « المؤلف »

« إنما الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب »
والرسالة ينمقها الكاتب الأديب ، كل ذلك نسيج من العزل الاجتماعية والكونية
يخضع للبحث والتحليل خضوع المادة لعمل الكيمياء (١)

« وإذا قدينا أن الرجل خاضع في أدبه وعلمه لزمانه ومكانه ، فليس لنا بد من أن
نقدم بين يدي هذا الكتاب ، فصلا في عصر أبي العلاء وآخر في بلده . ولما كانت
الأسرة أتمد ما يحيط بالرجل أثرأ فيه ، خصصنا فصلا آخر لأسرة أبي العلاء . فاذا
فرغنا من هذا كله عمدنا إلى الحياة التاريخية للرجل ، ففصلناها تفصيلا ، ثم انتقلنا
منا إلى منزلته الأدبية فبيننا قسمته من الشعر والنثر ، وخصائصه فيهما ، ثم إلى
منزلته العلمية فشرحناها شرحا مستوفى . ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا
في أن نكشف عنها ونجليها ، ونبين تأثرها بما قبلها وتأثيرها فيما بعدها ، معنيين عناية
خاصة بفلسفته الإلهية والحلقية ، لكثرة ما كان فيهما من اختلاف الآراء
وافراق الأهواء »

وهكذا نرى الدكتور طه شديد الإيمان بالدراسة العلمية لتاريخ الأدب شديد
الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف إلى حد تشييبها بدراسة الكيمياء .
ولسكتنا نلتقي به في كتابه التالي « في الأدب الجاهلي » ، فاذا هو أقل إيمانا
وأضعف ثقة . نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى أنها ليست ذات غناء في
التعرف إلى صميم الشخصية الأدبية . ويختار عليها « المقياس الأدبي » . ولعله هو
ما أسميناه « المنهج الفني » .

فهو يلخص آراء « سانت بوف ، وتين ، وبرونتيير » ثم يعقب عليها وبخاصة على
مذهبي الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته . بل ربما استنكاره . يقول عن تين :
« وأما ثانيهم (تين) فيمضى إلى أبعد مما مضى « سانت بوف » فهو
لا يعتمد مثله اعتماداً قويا على هذه الشخصيات الفردية ، ولا يكاد يعتد بها إلا في
احتياط وتردد ، ذلك لأن القوانين العلمية عامة ، فيجب أن تعتمد على أشياء عامة
وما شخصية الكاتب أو الشاعر في نفسها ؟ ومن أين جاءت ؟ أنظن أن الكاتب
قد أحدث نفسه ؟ أم تظنه قد ابتكر آثاره الفنية ابتكاراً ؟ وأي شيء في العالم

(١) هنا تختلف مع الدكتور فالحوادث الحية يستحيل أن تخضع خضوع المادة . وسنرى
الدكتور فيما بعد يثير وجهة نظره هذه في كتابه « الأدب الجاهلي » .

يمكن أن يتكرر ابتكاراً ؟ أليس كل شيء في حقيقة الأمر أثراً لعل قد أحدثته ،
وعلة الأثر سيحدث عنه ؟ وأي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي ؟
وإذن فلا ينبغي أن نلتبس الكاتب أو الشاعر عند الكاتب أو الشاعر نفسه
ولأننا ينبغي أن نلتصمهما في هذه المؤثرات التي أحدثتهما ، والتي يخص لها كل
شيء إنساني .

• الفرد ؟ ما هو ؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها ، أو قل من آثار
الجنس الذي نشأ منه — فيه أخلاقه وعاداته وملكاته وسمياته المختلفة . وهذه
الأخلاق والعادات والملكات والسميات ما هي ؟ أثر لهذين المؤثرين العظيمين
الذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا : المكان وما يتصل به من حالة الإقليمية
والجغرافية وما إلى ذلك ؛ والزمان وما يستتبع من هذه الأحداث التي تخضع كل
شيء للتطور والانتقال . الكاتب أو الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة
والزمان ، فينبغي أن يلتصم من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح
من درس الأدب والبحث عن تاريخه ، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت
الكاتب أو الشاعر . وأرغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار .

ثم يعرض رأي . بروتيير . الذي يطبق نظرية التطور ، تطبيقاً عليها على
الأدب . ثم يقول معقبا :

• لن يظفر (أي تاريخ الأدب) من هذا بشيء ذي غناء . لأنه مهما يقل في
البيئة والزمان والجنس . ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية ، فستظل أمامه عقدة
لم تحل بعد ، ولن يوفق هو إلى حلها ، وهي نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها
الأدبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو
وأن يحدث ما يحدث من الآيات ؟ .

• العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من أبناء
فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

• البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟

• الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فيكتور
هوجو دون غيره من الأشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً .
• وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الأدبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ، ولن يوفق

هو إلى تفسير النبوغ ، وإنما هي علوم أخرى تبحث وتجد ، وقد تظفر وقد لا تظفر ، ولن يستطيع التاريخ الأدبي أن يكون علماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ ^(١)

وقد قال الدكتور : إنه سيختار المقياس الأدبي في كتاب « في الأدب الجاهلي » ، ولكننا نرى فيه ميلاً قوياً للسير على « المنهج التاريخي » كما رسمنا حدوده من قبل . شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الإسلام ؛ وقال : إنه يتبع في هذا الشك طريقة « ديكرات » ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكرات إلا هذا المبدأ ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها ، لأن موضوعه غير موضوع ديكرات . موضوعه أدبي تاريخي فاستخدم أدوات المنهج التاريخي وطريقته . واستند في هذا الشك إلى أمور منها : أن الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن — والقرآن أصدق وأثبت — وأن اللغة التي يروي بها هذا الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كأمرياء القيس وغيره يقال : إنهم من حمير ، ولخير لغة أخرى . ومنها ما ثبت من انتقال بعض الرواة للشعر كحماد عجرد وخلف الأحمر ، ومنها الأسباب الكثيرة : السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتقال الشعر ونسبته إلى الجاهلية ... الخ

ولا ندخل هنا في مناقشة الأسباب والبراهين التي ساقها الدكتور . ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون أن معظمها أسباب ظنية قابلة للمناقشة ، فهي بطبيعة الحال لا تؤدي إلى أكثر من نتائج ظنية ، ولكن الدكتور مال ميلاً قوياً إلى اعتبارها نتائج حاسمة وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي أسلفنا .

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور « مع المتنبي » وهو يسير فيه كذلك على « المنهج التاريخي » ، إذ نرى فيه مثل هذه العبارات :

« وعندى أن المتنبي حين ارتحل إلى البادية إنما اتصل فيها لا بالبيئة القرطبية العادية بل بداع من دعاة القرامطة الذين كانوا يحولون في البادية » ومن يدري ؟ لعل هذا الداع كان أبا الفضل نفسه هذا الذي يمدحه المتنبي . ومن يدري ؟ لعل المتنبي لم يعد إلى البادية مصطحباً أباه وجده ، وإنما عاد مصطحباً رجلاً آخر أو قوماً آخرين . يريدون أن يستقروا في الكوفة ، وأن يدعوا فيها لمذهب القرامطة .

(١) لعل الدكتور يعني علم النفس . ولكن ها هو ذا علم النفس إلى اليوم لم يحل عقدة النبوغ « هو يصفه ويحلله » ولكنه لا يعمله .

« ومهما يكن من شيء ، وسواء وانتنا النصوص التي بقيت لنا أم لم تواننا ،
فإنى أجد في نفس شعوراً قوياً جداً بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تلبث
أن استحالته إلى قرمطية خالصة » .

ثم يقول :

« لست أدري أنسعدنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي أم لاتسعدنا ؟
ولكنني قوى الشعور بأن المتنبي لم يرحل إلى الشام طالباً للرزق فحسب ، وإنما
ذهب إلى الشام داعية من دعاة القرامطة في هذا القسم الشمالي من سوريا ،
الذي لم يكن قد أدركه الاضطراب القرمطي كما أدرك غيره من أقسام الشام » .

ثم يقول :

« فلنستخلص من كل ما قدمنا أن المتنبي قد قطع المرحلة الأولى من طريقه ،
مرحلة الصبا ، ولم يكذب يبلغ آخرها حتى كان قد تم له حظه من الشعر ، وتم له
حظه من القرمطة ، وتم له حظه من القوة البدنية أيضاً » .

فالنتيجة الأخيرة نتيجة قطعية ، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور .
الذي يقول إنه « قوى الشعور » بقرمطة المتنبي ، وإن كان لا يدري أتواتيه
النصوص أم لاتواتيه . وهذا طريق خطر في المنهج . فالشعور الخاص يجب
ألا يطفئ في « المنهج التاريخي » .

فإذا كان في كتابه « من حديث الشعر والنثر » فهو سائر على المنهج التاريخي
ولكنه يمزجه مزجاً قوياً « بالمنهج الفني » . . يتحدث عن هذه الموضوعات
حديثاً يجمع بين المنهجين غالباً : « الأدب العربي بين الآداب الكبرى — النثر
في القرنين الثاني والثالث — الحياة الأدبية في القرن الثالث للهجرة — أبو تمام
وشعره — البحترى وشعره — ابن الرومي وشعره — ابن المعتز وشعره » .

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج المنهجين في هذا الكتاب :

١ — « ويختلف الناس في أن عبد الحميد فارسي الأصل ، أو من جذسية أخرى
ويقول أبو هلال : إنه كان يحسن الفارسية » .

« وعندما أقرأ عبد الحميد وابن المقفع الذي لا خلاف في أنه كان فارسياً ،

وأقارن بينهما أرجح أن عبد الحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية ، وربما كان عالما بلغتها .

« ولم يبق لنا من عبد الحميد إلا كتاب كتبه » عن مروان بن محمد إلى عماله بالأمصار ، يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج ، لأنه كان قد انتشر ، وخاف منه على الدين . وكتاب آخر كتبه عبد الحميد إلى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا ، يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم ؛ وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحميد كمنشور لرجال الديوان .

« ولعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملى على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، فهو إذا كتب أسرف في استعمال الحال ، والخال معروفة في العربية . وهو لا يقتصد في استعمال الحال ، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته وتوضيحها ، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى . . . وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحميد ، وإياك إياك أن تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول مهلوبة ، فإنها أسرع طلبا وأنجى مهربا ، وأبعد في الحقوق غاية ، وأصبر في معترك الأبطال إقداما . ونجدهم من السلاح بأبدان الدروع ، ماذية الحديد ، شاكة السنخ ، متقاربة الحلق ، متلاحمة المسامير ، وأسوق الحديد ، بموهة الركب ، محكمة الطبع ، خفيفة الصوغ ، وسواعد طبعها هندي وصوغها فارسي ، رفاق المعطف ، بكف وافية ، وعمل محكم . ويلق البيض مذهبة ومجردة ، فارسية الصوغ ، خالصة الجوهر ، سابغة الملبس ، وافية اللين ، مستديرة الطبع ، مبهمة السرد ، وافية الوزن ، كثرتك النعام في الصنعة ، معلبة بأصناف الحرير وألوان الصبغ . . . الخ . . . الخ .

« استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية ، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود لو استطعت أن أعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني ، ولكن الأمر أيسر من هذا ، فيكفي أن نقرأوا كاتباً فرنسيا متأثراً باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية . وهو أنا تول فرانس . ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين . وأنا تول فرانس يستعمل الحال استعمالا كثيراً جداً ليدقق في معانيه ، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج إليها ، ولتجميل كلامه أيضاً . وكل ما بين أنا تول فرانس واليونان ، أن

أنا تول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضاً ، فهو يستعمل الحال مثلهم ، غير أنه كان يقدمها أحيانا ويؤخرها أحيانا على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون .

وهذه الظاهرة عند عبد الحميد تقوى عندي أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، ذلك لأن مدارس الأدب اليوناني كانت منبثة في الشرق كله ، في الاسكندرية وغزة وإنطاكية والشام والجزيرة ، وظلت كذلك حتى العصر العباسي ، ولكنها انحصرت في الأديرة ، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة .
■ فليس غريباً أن يكون عبد الحميد قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها .

٢ — قلت : إن ابن الرومي يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه أوجاءوا قبله إلا واحداً هو أبو تمام ، وذلك لأن طبيعة أبي تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومي من وجوه . فهما متفقان من حيث أنهما يعتمدان اعتماداً شديداً على العقل في شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريد به العقل ، وهما يتفقان في أنهما حريصان كل الحرص على تعمق المعاني ، وعلى استيفائها واستقصائها ، والمبالغة في هذا الاستقصاء ، حتى يأتيا بالاشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المألوف من الشعر ، وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبداً للغة ، وإنما يبتحان لنفسيهما تصريفها كما يريدان وكما تريد المعاني ، دون أن يخضعا للتشدد في أصولها ومراعاة قواعدها . يتفقان في هذا كله ، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف . فأبو تمام أحرص جداً من ابن الرومي على متانة اللفظ وروعته في أغلب شعره ، لا يعدل عن هذه المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى إلى ذلك اضطراراً لا مخرج له منه ؛ أما ابن الرومي فهو سهل في شعره ، لا يريد أن يشق على نفسه ولا على سامعيه ، وهو يرسل لسانه على سجيته كما يرسل نفسه على سجيته فهو من أقل الشعراء كلفاً بالقریب وإيراداً له ، وعنايته بالجمال اللفظي قد تحس أحياناً ، ولكنها تلمس فلا توجد في كثير من الأحيان . وقد تروى لك سهولة اللفظ في البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقرأ قصيدة كاملة دون أن تجد في هذه القصيدة من الألفاظ ما يفيظك أحياناً ، ويضيق به صدرك أحياناً أخرى .

« ثم هما يختلفان من ناحية أخرى في أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية ، أو بعبارة أصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، فهو كان يتنبع الاستعارة ويسرف تنبها ، ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعية . وهو كان يجد في هذه الأشياء جمالا لا بد منه ، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الألفاظ وجمال المعنى .

« أما ابن الرومي فهو لا يتحرج من البديع ولكنه لا يتهاك عليه . وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالة ولا رصانة ، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجناس . إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك وإن لم يوفق فلا يعنيه .

« وهما يختلفان من ناحية ثالثة ، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات .

« أما ابن الرومي فشاعر مطيل . ومطيل جداً ، يبلغ بقصيدته المئات من الأبيات . وهذا الاختلاف بين الشاعرين في إطالة القصيدة مصدره واضح جداً ، وهو أن الشاعرين وإن اتفقا في الغوص على المعاني ، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص ، أو بعبارة أدق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها . أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويجد في التماسه ويظفر به ، ويعرضه عليك عرضاً متوسطاً ، لا يطيل فيه ولا يسرف ، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيع أن يتم ما لم يتمه هو ، والاطمئنان إلى أنك ستتم هذا المعنى إتماماً حسناً دون أن تقصر أو دون أن تقول . فهو إذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الزوائد ويتجافى عن الأطراف .

« أما ابن الرومي فالأمر في شعره ليس كذلك ، فهو يمضي مع أبي تمام في الغوص على المعنى والتمتعش والجذب في طلبه حتى يبلغ المعنى الجيد ، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب ، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية . فكما أنه كان يعتقد أن الناس ليسوا أخياراً في معاملتهم ، فهو كذلك كان يعتقد أن حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من أن يطمئن إليهم في فهم المعاني ، فهو حريص على أن يتم معانيه بنفسه . ويستقصي البحث والعرض حتى لا يتعرض

لاى عبث من الذين يسمعون أو يقرأونه . ومن هنا كان المعنى الذى يستطيع أبو تمام أن يعرضه في بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة — على أكثر تقدير — يطيل فيه ابن الرومى في الأبيات التى تبلغ العشرة أو تتجاوزها . ومصدر هذا كما قلت هو أخذ أبي تمام بما لا بد منه ، وثقته بعقل الناس ؛ وحرص ابن الرومى على أن يصل إلى كل شىء ، وعدم اطمئنائه إلى الذين يسمعون أو يقرأونه^(١) .

وللدكتور بعد هذا كتاب « حديث الأربعة » وهو يمزج فيه بين المنهج الفنى والمنهج التاريخى ، ولكن الأول فيه أوضح وأظهر . وكتاب « مع أبى العلاء فى سجنه » وهو أقرب إلى الأدب الخالص من الدراسة ، هو أقرب إلى أن يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة أبى العلاء ؛ ويعتمد على هذه المصاحبة فى تصوير أحاسيس أبى العلاء ، ومشاعره الباطنية ، وسماته الشعورية والتعبيرية . وهو فى اعتقادى أدنى إلى تصوير أبى العلاء من كتابه الأول .

* * *

وإذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص أحياناً « ويتأثر بشعوره الخاص فى تكوين الرأى » ، فإننا نجد الدكتور أحمد أمين ، أقرب إلى أصول « المنهج » فهو أبداً بجوار النصوص ، يجمعها ويرتهاو وينطقها برفق ، ويسجل النتائج فى هدوء . يصنع ذلك فى مجموعته « لجر الإسلام » ، وضحي الإسلام ، وظهر الإسلام ، حيث يدرس فيها تطور الفكر العربى الإسلامى ، ومظاهر هذا التطور فى جميع الاتجاهات الفكرية . وذلك من خلال الأحداث والنصوص والروايات « وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية فى الفكر والأدب بصفة عامة . فإذا تعرض للأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة . فالجأ حظ مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات فى القرن الثالث ، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة وهكذا .

(١) نحسب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومى وأبى تمام أعمق من هذه السمات والظواهر فهو اختلاف فى جوهر الطبيعة الفنية ، واختلاف فى المزاج والطبيعة . وكون كليهما يتفقان فى الفوس على المعانى هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما ، فهى فى أبى تمام ذكاء وتمدد . وعند ابن الرومى حساسية وانطلاق مع الانفعالات .

واعمل النموذج من جغرا لإسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور أحمد أمين
ومنهجه في كتبه :

« دلالة الشعر على الحياة العقلية » : قديماً قالوا : « إن الشعر ديوان العرب »
يعنون بذلك أنه سجل سجلت فيه أخلاقهم وعاداتهم ودياناتهم وعقليتهم .
« وإن شئت فقل : إنهم سجلوا فيه أنفسهم » ، وقديماً انتفع الأدباء بشعر العرب
في الجاهلية ، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم ، وعرفوا منه أخلاقهم التي
يعدحونها والتي يهجونها ، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال
وسهول ووديان ونبات وحيوان ، وما كانوا يعتقدون في الجن وما كانوا يعتقدون
في الأصنام والخرافات . وألفوا في ذلك جميعه الكتب المختلفة .

« وكانت الطريقة المثلى للانتفاع بهذا « الديوان » أن يعنى العلماء بجمع ماصح
عندهم من الشعر الجاهلى مع نقد السند والمتن وإبعاد ما لم يصح ، كما فعل المحدثون
في الحديث ، فليس لدينا مجموعة من الشعر الجاهلى ذكر سندها ، وعنى ببيان رجالها
عناية تامة كالذى عندنا من صحيح البخارى ومسلم وغيرهما ، وكان يجب أن يعنى
بالشعر الجاهلى هذه العناية متى عددناه «ديواناً» ، تسجل فيه الحوادث والعادات ،
ونظرنا إليه كأنه وثائق تاريخية . ولكن يظهر أن هذا النظر إلى الشعر الجاهلى لم
يكن سائداً عند الرواة والأدباء ، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر إليه
كمادة لتعليم اللغة ، أو كأنه طرفة وملهى ، ومادة لحسن المحاضرة . فلم يكن يعنى به هذه
العناية التى بذلت في الحديث ، ولم ير من يتعمد الكذب فيه أن يتبوأ مقعده من النار .
« نعم إن بعض الأدباء سار في الأدب سيره في الحديث » فكان يروى
الخبر معنعنا ، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الأدب على نمط مصطلح الحديث
ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية ، لم تنضج ، ولم يسيروا فيها إلى النهاية
« كذلك أكثر ما روى لنا قد عنى فيه بالمختارات أكبر عناية » ، وهم في هذا
ينظرون نظرة الأديب لانظرة المؤرخ ، فالقصيدة التى لم يحكم نسجها ، ولم تهذب
ألفاظها ولم يصح وزنها ، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة
من جميع نواحيها ، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية .
ولعل هذا هو السبب فى أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعاً للنشوء والارتقاء ،
قل أن نرى فيما يروى لنا منه المحاولات الأولية التى بدأ بها الشعراء شعرهم ، ثم

تدرجوا منها إلى ما وصل إلينا من الرق ، ذلك أن الأديب لم يكن يروقه ذلك فيمليه ، أو يستضعف وزنه فيصلحه ، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ .

« لو كان عندنا هذه المجموعة التي لا يقصد فيها إلى الاختيار ، ولكن يقصد فيها إلى الصحة ، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة ، منها الحياة العقلية . ومع هذا فما لدينا يمثل بعض الشيء — وإن لم يكن وافياً كما ذكرنا من قبل — وأشهر المجموعات التي لدينا تناسب إلى الجاهليين — عدا دواوين الشعراء هي :

- (١) المعلقات السبع ، ويغلب على الظن أن جامعها حماد الراوية .
- (٢) المفضليات ، وجامعها المفضل الضبي وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة .
- (٣) ديوان الحماسة لأبي تمام . وفيه مقطعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي .
- (٤) ومثله : حماسة البحتري .
- (٥) وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات كثيرة للجاهليين .

(٦) مختارات ابن الشجري .

(٧) جمهرة أشعار العرب لمن يسمى أبا زيد القرشي .

« والشعر الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه ١٠٠ سنة قبل البعثة . ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غزير المعاني ، فما روى لنا من القصائد موسيقاه واحدة ، يوقع على نغمة واحدة والتشابه والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد . قلة في الابتكار وقلة في التنوع . ولنتعرض كثيراً منها ، فماذا نرى ؟

« يتخيل الشاعر أنه راحل على جمل ، ومعه صاحب أو أكثر . وقد يعرض له في طريقه أثر أحبة رحلوا فيستوقف صحبه ، ويبكي معهم على رسم دارهم ، ويذكر أياً ما هنيئة قضاها معهم ، وأن العيش بعدهم لا يحتمل ، ثم يصف محبوبته إجمالاً أو تفصيلاً ، ويخرج من هذا إلى وصف ناقته أو فرسه ، ويقارنها بالوعل أو النعام أو الغزال ، وقد يطفر من ذلك إلى وصف الصيد ومنظره ومنزلاته . وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أنشأ القصيدة ، فيتمدح بشجاعته ، أو يتغنى بفعال قبيلته ، أو يعدد محاسن مدوحه ، ويصف كرمه ، أو يفتخر بموقعة انتصر فيها قومه ، أو يهجو قبيلة عدت على قبيلته ، أو يحمل قومه على الأخذ

بالتأثر ، أو يرى راحلاً . وهذه — تقريباً — كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي . وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة ، هي ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لعيشة البداوة . والحق إنهم في البيان واللعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى ، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه في قوالب متعددة تستدعي الإعجاب . ولكن لا يستدعي إعجابنا خلقهم للمعاني ، وابتكارهم للموضوعات وقد عبر عنثرة عن ذلك بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم هل عرفت الدار بعد توهم ؟
وزهير إذ يقول :

ما نرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً
ولكن ما أنصفوا ، فقد غادر الشعراء كثيراً ، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصب ينتج ويجدد ، ويخلق موضوعات لم تكن ، ومعاني لم يسبق إليها ، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقت عليهم يثتهم ، فلم يجدوا إلا أن يقولوا معاراً أو معاداً .
والهم إلا أحياناً قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد ، وترى فيها أثر الابتكار واضحاً ، وإلا شعراء نادرين كانت لهم مناح خاصة ، وشخصية واضحة ، وتسمع لقولهم نغمة جديدة ، كالذي تراه في زهير ، وقد عني بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقا .

وكذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي — غالباً — أن شخصية الشاعر اندمجت في قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص . وإنك لتبين هذا بجلاء في معلقة عمرو بن كلثوم ، وقل أن تعثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما يشعر بوجدانه ، وأظهر فيه أنه يحس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته .

ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نغمة دينية جديدة ، تراها في مثل شعر عدى بن زيد في الحيرة ، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف .

وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لا يدلنا على خيال واسع متنوع ، ولا على غزارة في وصف المشاعر والوجدان . بقدر ما يدلنا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول .

هذا نموذج من نسق فجر الاسلام . . . فأما كتابه المشترك الآخر عن قصة الأدب في العالم ، فينحو نحواً استعراضياً للأدب العالمية في أول الأمر عند الكلام

عن « الأدب المصرى » ، و « الأدب الصينى » ، و « الأدب الهندى » ، و « الأدب الفارسى القديم » ، و « الأدب العبرى » . فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب أو بالإيجاب .

ولكنه حين يبدأ فى استعراض الأدب اليونانى يأخذ فى استعراض التسلسل والتأثر والتأثير بينه وبين الأدب الرومانى ، وبين الآداب فى العصور الوسطى فى إنجلترا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا وإيطاليا . وبذلك يدخل فى صميم المنهج التاريخى . نعم لأنه استعراض سريع ، لا يبنى بكل شروط المنهج فى التسلسل والتطور والتدقيق ، ولكنه بحسب طبيعة الكتاب يحسب فى مضمار المنهج التاريخى .

وسنعرض هنا نموذجا من كتاب « قصة الأدب فى العالم » لآلفاته فقط ولكن لأنه يتضمن كذلك رأيا يفيدنا فى بيان خطأ التعليل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور العبقريات الفنية وحالة الوسط ، لنذكر غرضين بمثال واحد !

« تدلنا عظمة سرفانتيز » مؤلف دون كيشوت « على خطأ رأى القائل : إن العبقرى يذبت فى عصر الإزدهار : فقد كان سرفانتيز معاصرا لشكسبير ، ومات هذان النابغان فى عصر واحد . أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد أن تجاوزت أسبانيا أيام مجدها ، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على « الأرمادا » الأسبانية . وكم قال النقاد وأفاضوا فى القول بأن العظمة الأدبية فى عصر اليصابات نتيجة لعظمة إنجلترا فى السياسة والتجارة عندئذ . فمن قائل : إن روايات شكسبير ومارلو ، وترجمة شامان لقصيدتى هومر ، وغير هذه وتلك من آيات الأدب الرائعات فى عصر اليصابات نتيجة مباشرة لانتصار الأسطول الانجليزى على الأسطول الأسبانى ، إذ وسع هذا النصر الأفق العقلى عند الانجليز ، وأيقظهم ليبصروا ما هم فيه من عظمة ومجد . لكننا نقول : هل كتب « العهد القديم » حين كان اليهود سادة العالم ؟ وهل أنشد هومر ملحمتيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم ؟ وهل تفجر من « رابليه » كتابه « جارجانتوا وباتاجريل » ، إذ كانت فرنسا ظافرة فى حروبها . وأخيرا كيف أنتجت هزيمة الأرمادا شكسبير فى إنجلترا وسرفانتيز فى أسبانيا فى وقت واحد ؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة ؟ كم يهزنا التعليل بعمق الفكرة فيه ؛ مع أن عمق الفكرة قد لا يخفى وراءه من الحق شيئا .

ولعل سرفانتين كان يرى بكتابه فيما يرمى إليه ، إلى مهاجمة الأفكار العميقة .

* * *

ويبدى العقاد في مقدمة كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول :
« أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهوروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات .

« ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل أمة في كل جيل .
ولكننا ألزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص . لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات ، لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية ، التي كانت لغة السكاكين والناظمين جميعا ، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ، ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعا وبين من أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك . . . »

ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق إلى تصوير خصائصهم الشعورية والتعبيرية ، وإلى مقوماتهم الشخصية ، ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سريعة لكل شاعر عن درسه .

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخي في الكتاب :

« ظهرت طلائع النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التي عرفت بعد باسم الثورة العربية ، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي أصاب الشعر العربي كله في أعقاب الدولة العباسية .

« ومن الأدباء من يعتبر الساعاتي طليعة هذه النهضة الحديثة ، وفاتحة الأدباء

الناشئين على الطريقة التقليدية .

« والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في ردى شعره هبوط بعض النظامين الذين قرأ قصائدهم في الجبوتي أو في دواوينهم المتروكة بين أيدينا . ولكنه كذلك لم يرتفع بأحسن شعره وأجوده إلى أعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد محمد علي والحلة الفرنسية .

« فكثيرا ما يعثر القارىء بين أقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتى ، وقد تفضلها فى جميع مزاياها ، إلا أن الساعاتى ، جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء العروضيين والشعراء المحدثين . ونعنى بالعروضيين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون فى الشعر ، لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقاً أو واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبديع وما لهما من أصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما نظموه ، فكانت دواوينهم أشبه شئ بكراسات التطبيق فى معاهد التعليم !

والساعاتى نفسه قد نظم قصيدة مطولة فى مدح النبى عليه السلام ، أتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من أنواع البديع ، واستهلها بقوله فيما أسماه براعة استهلال .

« سفح الدموع لذكر السطح والعلم أبدى البراعة فى استهلاله بدم
« وكان يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة ، وأما واردة وما لهما من محاسن النظم على أيامه ، ولكنه ظهر فى العهد الذى بدأ فيه الخلاف بين شعر الصنعة وشعر السليقة ، أو بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين ؛ فقال ينحى على أولئك النحاة :

« فدعنى من قول النحاة فإنهم تعدوا (لصرف) النطق من غير لازم
إذا أنا أحكمت المعانى (خففتهم) و (أرفعها) قهراً بقوة (جازم)
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة ولست بسراق كبعض الأعاجم

« فكان كما يراه القراء من هذه التوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة .
يلبس أزياءهم ثم يخرج على صفوفهم ، ويقف فى عدوة الطريق ، بينهم وبين الطبقة التى جاءت بعدهم .

« والتفريق الزماني بين المتقدمين على الثورة العرابية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق لا معنى له إن لم يكن مصحوباً بسمات فنية تميز بين الطائفتين .

« فإذا عمدنا إلى هذه السمات الفنية فنحن لانعرف سمة هى أدنى إلى الفصل بين تينك الطائفتين من تسمية الأولين بالعروضيين ، وتسمية الآخرين بالمطبوعين أو غير العروضيين ... الخ .»

أما في كتابه « ابن الرومي » حياته من شعره ، فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك ، وإن غلب المنهج النفسى ؛ وقد كان للمنهج التاريخى نصيبه فى الحديث على « عصر ابن الرومي أو القرن الثالث للهجرة » و « حالة الحكومة والسياسة » و « نظام الإقطاع » و « الحالة الاجتماعية » و « الحالة الفكرية » و « الشعر » و « الدين والأخلاق » و « أخبار ابن الرومي » و « العصر والرجل » و « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة أخباره على شعره ، ... الخ .

وتبدو النزعة التاريخية واضحة فى مقدمات حديثه عن شاعر الغزل « عمر بن أبى ربيعة » فقد أثبت أولاً أن الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك ، وأن عمر كان هو الشاعر الممثل لا للعصر كله ، ولكن للبيئة المترفة فيه . وعلل هذه الحالة على طريقته فى الاكتفاء بالأمثلة الدالة السريعة :

« لابن أبى ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها فى الغزل إلا القليل ، وكل غزلها فى نظم الحوار والرسائل التى تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته .

« ويستغرب قارئ الديوان أن ينصرف شاعر فى جميع شعره إلى هذا الغرض دون غيره وهو استغراب معقول يرد على الخاطر للوهلة الأولى ، إذا اقتصرنا على النظر إلى الديوان وحده ، وقالنا بين موضوعاته وموضوعات الشعراء المشهورين فى الدواوين الكبيرة .

« ولكنه استغراب لا يلبث أن يزول أو ينقلب إلى تقيضه إذا تجاوزنا الديوان إلى العصر الذى نظم فيه الديوان « والبيئة التى عاش فيها الشاعر . فربما أصبح العجب عندئذ أن يتمخض ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من هذا القبيل ، وأن يكون ابن أبى ربيعة شاعراً فرداً فى مجاله بغير نظير يحكيه فى إكثاره وانقطاعه ، وقد كان ينبغى أن يقترن به نظراء متعددون .

« لأن العصر الذى عاش فيه ابن أبى ربيعة فى تلك البيئة التى نشأ بينها ، كان عصراً غزالياً فى جميع أطرافه ، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه . وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوفر منه « كأنه مطاب به مدفوع إليه . وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويأنس إليه .

« فإما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان

الله من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور ، وما من شدة كانت لاتلين له حتى شدة المحارم والحرمت ...

■ فالعصر الذى يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لاجرم يكون الغزل حاجة من حاجاته التى لايشبع منها ، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلا فى التعبير عن هذه الحاجة التى تعم كل بنيه وبناته ، وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته .

■ وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون : إنهم يحسونها ويفتقدونها . فلما مات عمر بن ربيعة حزنت عليه نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبكت وجعلت تقول : من لأباطح مكة ؟ ومن يمدح نساءها ويصف محاسنهن ؟ وعزاها بعضهم فقال : إن فى من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدها بمض كلامه فتسالت وقالت : هذا أجل عوض ، وأفضل خلف ، فالمدح الذى خلف على حرمه وأمته مثل هذا !

■ تلك حال العصر وحال ساداته وسيداته من الغزل وأحاديثه ■ فليس العجب أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخم أو صغر ، وإنما العجب أن ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقته وديوانه فى ذلك العصر ، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء ، ولكل منهم مثل ذلك الديوان .

■ والواقع أن مثل هذا الانفراد عجيب لولا أن ترجع إلى الحقيقة برمتها ولا تقف عند النظرة الأولى إلى العصر كله على الإجمال .

■ فابن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل فى العصر كله ، ولكنه كان فى الحقيقة شاعر الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها ، وهى طبقة يعد أفرادها بالعشرات ولا يتجاوزونها إلى المثبات . ومن كان من شعرائها يساويه فى الحسب والجاه كالحارث بن خالد أو العرجى سليل عثمان بن عفان ، فقد كان له شاغل آخر عن الغزل ومصاحبة الحسان ، فكان الحارث والياً بمكة ، وكان العرجى يشهد الوقائع بأرض الروم ؛ وكانا مع ذلك دون عمر فى الملكة الشعرية والطبيعة الغزلية . فإذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها فى الديوان الكبيران الذى

نظمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم .

* * *

وبعد ففي هذه الأمثلة الكفافية للدلالة على خطوات « المنهج التاريخي » في العصر الحديث إذ كان ذلك ما تقصد إليه منها ، دون الاستقراء الذي لا يكون إلا في كتاب خاص بهذه المناهج .

ومن هذه النماذج نرى أن المنهج قد نما نمواً محسوساً عما خلفناه في القرن الرابع ، ولكنه ما يزال إلى اليوم في دور النشوء ، فخطواته التمهيدية الأولى من جمع النصوص وتحريرها ، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها ، والبحوث اللغوية والأدبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي ندرسها ... كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة ، ولا يتخصص له من يجيدونه ليفروا على النقاد جهودهم ، بتوفير الخامات الأولى للبحث .

هناك مثل واحد يسير على المنهج الصحيح هو « مكتبة المعري » التي تصدرها وزارة التربية والتعليم — وإن لم ينتفع بها أحد بسبب القيود الحكومية في توزيعها — فقد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء في أبي العلاء ثم نثت بشرح « سقط الزند » ، وستمضي في إعداد سائر ما يتعلق بالمعري^(١) . وهو عمل جليل من آثار الدكتور طه حسين ، وبخاصة في المنهج التاريخي يحقق ناحية من المنهج لما قيمتها .

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع ؛ وعن كل عصر مثل هذا السجل ، لتوافرت المادة الخامة للمنهج التاريخي على خير ما تكون . أما قبل ذلك فهي محاولات فردية مشكورة في هذا المضمار ، ولا يكافئ الله نفساً إلا وسعها .

(١) مما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العملية .

✓ المنهج النفسى

العنصر النفسى أصيل بارز فى « العمل الأدبى » . وإذا نحن عدنا إلى التعريف الذى اخترناه منذ البدء للعمل الأدبى ، وهو : « التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية » . وجدنا العنصر النفسى بارزاً فى كل خطوة من خطواته . « فالتجربة الشعورية » ، ناطقة بالفاظها عن أصالة العنصر النفسى فى مرحلة التأثير الداعية إلى التعبير ، « والصورة الموحية » ، ناطقة بالفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر فى مرحلة التأثير الذى يوحى به التعبير .

فإذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان إلى صميم العمل الأدبى ، لمسنا العنصر النفسى بارزاً فى كل مراحلها . فالعمل الأدبى هو استجابة معينة لأثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط يمثل للحياة النفسية . هذا من حيث المصدر . أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعى استجابة معينة فى نفوس الآخرين . هذه الاستجابة التى هى مزيج من إحياء العمل الفنى ، وطبيعة المستجيب له من الناحية الأخرى .

وإذا استطاع « المنهج الفنى » أن يفسر لنا « القيم الفنية » — شعورية وتعبيرية — الكامنة فى العمل الفنى ، بحيث نملك الحكم الفنى على العمل الأدبى ، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه ، فإن قسطاً من هذا التصوير وذلك التفسير يتدخل فيه « الملاحظة النفسية » وهى أشمل من « علم النفس » كثيراً . فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل ، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك .

ولا نقف الملاحظة النفسية فى النقد عند نصيبها الضئيل فى « المنهج الفنى » فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذى تكاد تنفرد به فى بعض الأحيان .

« والمنهج النفسى » هو الذى يتكفل بالإجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها على الأقل :

١ — كيف تتم عملية الخلق الأدبى ؟ ما هى طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟

كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طارىء من الخارج ؟
ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفذ الطاقة
الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق
الأدبي ... الخ .

٢ — ما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة
ونستنتجها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الأدبي أن نستقرىء
التطورات النفسية لصاحبه ؟ ... الخ .

٣ — كيف يتأثر الآخرون بالعمل الأدبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة
اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟
كم من هذا التأثير منشؤه العمل الأدبي ذاته ، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين
واستعدادهم ؟ ... الخ .

هذه الطوائف الثلاثة من الأسئلة يتصدى لها « المنهج النفسى » ، ويحاول
الإجابة عليها ؛ ولكنه إلى هذه اللحظة لا يستطيع أن يجيب إجابة حاسمة ؛ وحين
يحاول هذه الإجابة يبدو كثير من التكلف والتعسف في تأويلاته وتعليلاته .
ومنشا هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على « علم النفس » — وهو أضيق دائرة من
« النفس » ، بطبيعة الحال — هذا إلى أنه علم يعد إلى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس
إلى عمر العلوم الأخرى — الطبيعية والبيولوجية — وما وصلت إليه من نتائج
لها حظ كبير من الثبوت . ولأن من طبيعته — وهو يتناول « النفس » — ألا يصل
إلى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة أو الحية . وعلم هذه
مادته يكون أضمن له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يليق الضوء ولا يحزم .

وهذا الكلام قد لا يرضى أصحاب « المنهج النفسى » ، المحدثين في النقد . فقد
يكونون أشد ثقة بعلم النفس إلى حد أن يكلوا إليه الاهتداء إلى حل حاسم وتقرير
جازم في مسائل الفن النفسية ، حتى وهو في طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال ؛
ولكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسى — آخر ميادين علم النفس
الحديث — يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من أصحابنا هؤلاء ؛ ففرويد مثلاً ، يقرر
في صراحة تامة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل
النفسى . ويقول إن حديثه عن ليوناردو دافنشى ليس سوى عرض لهذا الرجل

من ناحية « الباثوجرافيا » (وصف الأمراض) وهي لاتهدف إلى توضيح نواحي النبوغ لدى الرجل العظيم (١) .

« وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الإبداع الفنى . وقرر أن الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكمن وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالأحلام . والنسكة والأعراض العصائية (٢) ذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى تقوم عليه هذه الظواهر والإبداع الفنى على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يستخدم وبشكل ، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظواهر بالطريقة التي تلائمها (٣) .

وإلى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقياً ، لأنه لايزال في حدود اعترافه بمدى المجال الذى يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه « لاتزيد على أن تكون نورا يسطع في أماكن تركها بقية العلماء مظلمة (٤) » .

* * *

ويحسن أن نثبت هنا ملخصاً لطريقة دراسته « لليوناردو دافنشى ، والاسس التي قام عليها :

« يلجأ فرويد إلى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجية كلها وهي: الكبت ، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة ، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر ما نسميه بالبحث الجنسي الطفولى ، مدفوعين إلى ذلك بولادة أخ جديد (سينزعهم عن عرشهم الذى يتمثل في عناية الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث . وعندئذ يتجهون إلى التفكير في كيفية بحى الأطفال . فلا يفهمون مهمة الأب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وعم على يقين من أن الطفل موجود في رحم الأم . إلا أنهم يفسكرون في أنه يولد

(١) مقال عن « التحليل النفسى والفنان بقلم مصطفى اسماعيل سويف ص ٢٨٢ بالجزء الثانى من المجلد الثانى من مجلة علم النفس .

(٢) الأمراض العصائية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الأعصاب بدون أن يظهر مرض عضوى في الأعصاب ذاتها .

(٣) و (٤) المصدر السابق .

من خلال الأمعاء مثلاً . . . على أن الأطفال يستعينون بالكبار ، فيوجهون إليهم سيلاً من الأسئلة لا ينقطع ، لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشعرون بأنه يخالف الحقيقة فيسكرونها ولا يفكرون للكبار هذا التفضيل ، ويتجهون إلى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا يلزمنا أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل . ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة « ليوناردو دافنشي » فهو ابن غير شرعي أمضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون أبيه . ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (ممن يعيشون في ظروف عادية) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيدها على المشكلات التي تواجه سائر الأطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال . وليس عجيباً بعد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة ، وقد كان « ليوناردو » صاحب أبحاث نظرية عميقة إلى جانب أعماله الفنية ، وانتهى الأمر في السنوات الأخيرة من عمره إلى الانصراف عن الإبتداع الفني ، إلى البحث والابتكار في ميدان العلم (١) . .

وإلى هنا حاول أن يعلل عبقرية « ليوناردو دافنشي » . ولكن أهذا تعليل حاسم ؟ إن آلافاً تحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم فنانين عظاماً ولا باحثين متعمقين . نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافر فيها أن يعجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية إلى اللا شعور فيتجه « الليبدو » (الشهوة) إلى التسامى منذ البداية « ويتحول هو نفسه إلى حب استطلاع وينضم إلى دوافع البحث الذي تحدثنا عنه من قبل ، والذي قلنا إنه يتجه إلى الاطلاع على بعض الأمور الجنسية ، وهناك كذلك يصبح البحث قهرياً وبديلاً من النشاط الجنسي إلى حد ما (١) .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه إلى

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق

التسامى ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة ، كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفنى والاستعداد للانتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامى ، وأنتا لانتطيع أن نستدل على الاستعداد للتسامى فى التحليل النفسى ، (١) .

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالى :

« تحققت لدى ليوناردو الإمكانية الثالثة (أى التسامى) فاستطاع أن يتسامى بالجزء الأكبر من الليبدو مدخلا إياه فى دافع البحث ، ونتج عن ذلك عدة نتائج. أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تعطلت إلى حد بعيد (ومن العسير علينا أن نعرثر على اسم امرأة أحبها ليوناردو) مما أدى إلى انحرافه ناحية « الجنسية المثلية » وقد تجلّى ذلك فى شغفه بأن يجمع حوله شبابا يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتتلذذ ، ويحاول أن يتخذ منهم تلامذة ؛ لكن أحدا منهم لم ينبغ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز « ليوناردو » عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت فى آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه (أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق فى أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شاباً ، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية ، أن يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف — إلى حد بعيد — على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ، ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه فى حياته الغرامية من خلال نشاطه الفنى ، فاستحضر إشباعاً للصبي الذى عشق أمه ، فى مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الأنثوية والذكورية كما هو واضح فى صورة « يوحنا المعمدان » (٢) .

وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية ، كالتعليل لعبقريته سواء . نستطيع أن نستعين به فى توسعة نطاق بحثنا . ولإلقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله . ولكننا لانتطيع أن نتخذه قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة . لأن هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها — وهذا طبعى — ولأن المسألة من أساسها إلى هذا الوقت لاتزال فى دائرة الفروض العلمية القابلة للمناقشة من أساتذة مدرسة التحليل النفسى أنفسهم .

فأدلى تلييند فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النبوغ وقد يعتمد في حالة كحالة ليوناردو على تحليل آخر وهو «التعويض» عن النقص. كما أن تلييند الآخر يوضح لا يوافق على اعتبار الفنان مريضاً تلبعث عبقريته من أسباب مرضية، وهو يميل إلى اعتبار «الإبداع الفني» نتيجة لعملية «كشف» غير واعية، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات «اللاشعور الجمعي» وهو أعمق من «اللاشعور الفردي» فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لنوع «الإنسان» لالذاته الفردية في فترة معينة؛ وهو يصنع ذلك عن طريق «الحدس» (إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة. وعن طريقها يتوافق مع العالم، أي إنه يتوافق مع العالم بواسطة الرموز اللاشعورية التي يلقاها خلال عالمه الباطني؛ وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة «فنيته» مثلاً قد أدرك حاجة عصره عن طريق «لاشعوره الجمعي» (والإدراك ضرب من الاستجابة والاستجابة خطوة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الإله (في هكذا قال زرادشت) أي انهيار الرمز القديم والحاجة للصلح الجديد. واتفق معه في ذلك شوبنهاور الذي أنكر العالم. (١)

ولكن يوضح يقرر أن هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده، فالأنبياء والحكام والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية. وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل أعمالاً أخرى غير الإبداع الفني.

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولاً، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له، لأنه لا يحصر الإبداع الفني في الدائرة المرضية، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخطيئة (كرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في «أوديب» ورغبة شكسبير في قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة في «قتل الأب» في «هاملت») بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الإلهام. ولا بأس أن نتصور الإلهام الفني في مثل هذه الصورة العلوية التي

(١) مستقى من المصدر نفسه.

يعرضها يونج، وهى الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق الإنسان من خلال اللاشعور الفردى .

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسى لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد منهج نفسى ، للنقد الفنى ، إنما رأوا أن العمل الفنى صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس حتى لا يدعوا ثغرة فى بناء مذاهبهم (١) . أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج ، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفته الدراسات النفسية — وبخاصة فى ميدان التحليل النفسى — فاقنوا آثار فرويد فى دراسته لليوناردو دافنشى ، ويونج فى دراسته لمسرحية « فلوست » ، لجيته ، وإرنست جونز فى دراسة « هاملت » ، لشكسبير .

ومن هؤلاء « هيربرت ريد » ، الذى قام بدراسات على « وردزورث » و « شلى » والاختين « شارلوت وإملى برونته » وغيرهم .

« ويسير ريد » فى بحثه عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتصقاً لها فهماً وتعليلاً من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة فى حياة النبوغ : لم يزد شاعر ما فى غالب الأحيان فى فترة بلوغه وأوائل رجولته ، ثم يخذل بعد ذلك ؟ لم ينجح الإلهام فى نوبات وغالباً فى فترات من السنين ؟ لم ترك « ملن » كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنة ؟ لماذا كتب « غراى » قصيدة واحدة فقط رائعة الجودة ؟ لماذا استمرت القريحة الشعرية عند « وردزورث » ، تخرج نقائسها المكونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك إلى فقر نسبي ؟ (٢)

« أما تحليل ريد لحياة الاختين الكاتبتين « شارلوت وإملى برونته » فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيهما ، وظروف الأسرة وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف فى البنية انتقل إلى أطفالها ، وكيف ماتت الأم فى سن باكرة . فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها فى حياة الاختين — وكانت إحداهما فى الخامسة والأخرى فى الثالثة من العمر — وكيف كان لذلك الحزن إلى الأم المفقودة — من ناحية — وإلى التعلق بالأب من ناحية أخرى أثر فى هواجس الاختين

(١) المصدر السابق .

(٢) راجع « بعض التيارات الحديثة التى أثرت فى دراسة الأدب » بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الإسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله .

وأوهامهما ومصادر فهمهما المكتابي. وقد كانت «إملي» مثالا للظاهرة السيكلوجية المعروفة «ظاهرة التشبه بالذكور أو الترجل» فقد كان القرويون في صغرها يرون فيها ولداً أكثر مما يرون بنتاً، وقد كان في أخلاقها شيء من القوة والقسوة، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر سذاجة من طفل. ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذي قد يسميه «بونج» داخلي الاتجاه — وقد وجد كل ذلك تعبيراً في كتابها. مرتفعات وذرنج. الذي يجمع بين القوة والعذوبة. (١)

وهناك الباحث الانجليزي (ريتشاردز) بجامعة كمبردج الذي لم يكتف بالبحث النظري بل حاول أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الأدبي في قرائه. وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي الشهرة والمزلة، ويطلب إلى الحاضرين أن يعلقوا عليها كتابة. وكان دأبه أن يكتّم عنهم اسم ناظم القصيدة. وأن يطلب إليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم، على أن يظنوا مجهولين. حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة. وكانت هذه الإجابات تجمع بعد أسبوع، وفي الأسبوع التالي يجعلها موضوع محاضراته — القصائد من جهة، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وبوبها من جهة أخرى — وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف في اللغة الانجليزية، وإلى جانبهم عدد كبير ممن كانوا يدرسون موضوعات أخرى، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين. وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه «النقد العلمي» وفيه يقول المؤلف :

«والعدة التي لا غنى عنها لهذا البحث هي علم النفس. وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذي قد يوجه إلى من بعض علماء النفس، من أن وثائق الإجابات التي جمعتها لا تعطي دليلاً كافياً على البواعث التي كانت هادياً للمجيبين في كتاباتهم. وعلى هذا فالبحث سطحي ولكنني أقول : إن مبدأ كل بحث يجب أن يكون سطحياً، وأن تجد شيئاً تبحثه يكون الوصول إليه سهلاً تلك أحد صعوبات علم النفس، ولو أنني أردت أن أسبر أعماق اللاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكرهاتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعاً من التحليل النفسي... ولكن الشعر

(١) المصدر السابق لخلف الله.

طريقه إبلاغ : ماذا يبلغ ؟ وكيف يبلغه ؟ وقيمة الشيء المبلغ ، ذلك هو موضوع النقد الأدبي^(١).

ومع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لا تصل — في اعتقادنا — إلى نتائج تقريرية بقدر ما تصل إلى ملاحظات وصفية ، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس ، فهو تعقيب متزن ، ملاحظ فيه وظيفة الأدب . وجمال النقد الأدبي ، مع التفرقة الكافية بينهما وبين طريق التحليل النفسي .

* * *

ولعل النفس عامة أنصاريته محسوس له في أوروبا ومصر ، لا يعتمدون هذا الاعتدال . فأما نحن فأميل إلى الحذر في استخدامه في « المنهج النفسي » ليبقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني .

وهناك خطر نلحه من التوسع في استخدام ذلك العلم . وهو أن يستحيل النقد الأدبي تحليلاً نفسياً ! وأن يَحْتَقِ الأدب في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالعامل الجيد من ناحية الدلالة النفسية . كلاهما يصلح شاهداً . فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية ، لم تبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لا يتسع للانتباه إليها ، وفرزها ، وتقدير قيمتها ، العالية كما في المنهج الفني — وذلك خطر غير مباشر ، وقد لا يلتفت إليه في أول الأمر . ولكنه يؤدي إلى توارى القيم الفنية وانقارها في لجة التحليلات النفسية !

وشيء شبيه بهذا — في مجال آخر — قد وقع في كتب « البلاغة » بعد عبد القاهر ، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني . وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص ؛ ثم تنقد هذه النصوص نقداً فنياً يبين الجمال والقبح فيها — وهذا هو المنهج الصحيح — ولكن « البلاغة » بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله ، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً . والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء . وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضاً للتأرجح في غاية السخف والرداءة ، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة ، ففسد الذوق فساداً عظيماً .

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية . نخشى أن ننسى وظيفة النقد الأدبي — وهى تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية — وندفع في تطبيقات وتحليلات تستوى فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الردى . وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الأدبي ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية — وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسى — قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة — إلى حد ما — عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الإنسانية ، ويعينهم على صحة وصف الخلجات والبواعث ، وبخاصة في القصة والتمثيلية والتراجيم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلاً .

ولكن الخطر يحىء للفن من ناحية الإغراق في هذا الانتفاع ، حتى تفرق سمات العمل الفنى في غمار التحليلات النفسية ؛ وحتى يستحيل العمل الأدبي محضاً لجلسة من جلسات التحليل ، أو وصفاً لتجربة معملية كما نشاهد في بعض الأعمال الأدبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الإنسانية خبراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليلاته قد صارت حقائق مسلماً بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه إلى أن عمل الأديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسى ، فالمحلل النفسى يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية . والشخصية دائماً أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسى لا يستطيع إطلاقاً أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الأدب كثيراً ما تسبقان وتفوقان « علم النفس » المحدود ، في كشف عوالم النفس ، والاهتداء إلى السمات ، والطبائع والنماذج البشرية .

فسوفوكليس في « أوديب » ، وشكسبير في « هملت » و « دستوفسكى » ، في « المقامر » وأمثالهم ، قد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ إليه من جعلوا « علم النفس » هادهم المباشر .

ولأنه لجليل أن نتفح بالدراسات النفسية . ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغة الفنية وأن نعرف حدود « علم النفس » في هذا المجال .

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس ، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي ، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ، ويتجنب الجزم والحسم ، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية ، فالأديب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته في محيط أوسع مما يصل إليه الباحث النفسي — وإن كانت معلومات هذا أدق في محيطه — وألا نقتصر في تصوير الشخصيات في القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها . فالأديب يدرك الشخصية الإنسانية كلا مجتمعاً لا تفاريق مجزأة . وتنطبع في حسه وحدة ، تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها . والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الأحيان لأنه يجرد الشخصيات من اللحم والدم ، ويحيلها أفكاراً وعقداً . ويبني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي ؛ فتجئ شخصيات غير بشرية . لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها .

وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة ، نحصل منه على أفضل نتائجه وأفعها .



وقد تتبعنا تبعا سريعا بمجمل نشأة المنهجين الفني والتاريخي ، ونموهما وأطوارهما في الأدب العربي قديما وحديثا ، فالآن نتبع نشأة « المنهج النفسي » كذلك . ربما يبدو أن النزعة النفسية في فهم الأدب وتقدمه وليدة العصر الحديث ، وأنها وافدة علينا من الغرب ، حيث تمت الدراسات النفسية — وبخاصة التحليلية — نموا عظيما في هذا القرن الأخير ، وأن الأدب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل . وفي هذا الذي يبدو للنظرة العجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما .

إن استخدام « علم النفس » وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة ، وقواعد محدودة ، وطرائق خاصة « لفهم الأدب وتقدمه ... هي أشياء مستحدثة بلا جدال » والذين حاولوا عندنا أن يتفهموها . قد استمدوها من

الغرب فعلاً ، ولم يكن لها — على هذا الوضع — أصول في ثقافتنا العربية الأدبية .
فأما تدخل « الملاحظة النفسية » ، بصفة عامة في فهم الأدب وتقديره ، فهي
أقدم من ذلك كثيراً في الأدب العربي ، لأنها عاصرته منذ صدر الإسلام — إن لم
يكن قبل ذلك — وتمشت معه في نموه . حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات
— على يدى عبد القاهر — في القرن الخامس الهجرى . ثم وقفت هناك شأنها
شأن الخطوات الأخرى في المنهجين السالفين .

وحقيقة . إنها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استثنافاً لتلك
الخطوات البعيدة ، إنما كان ذلك ابتداء واستعداداً من الغرب . وربما كان هذا
موقفنا — إلى حد كبير — المنهجين : الفنى والتاريخى . ولكن لقد آن لنا أن
نلتفت إلى هذه الجذور الأولى . ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخى .
وقد فطن إلى قدم الملاحظة النفسية في الأدب العربى باحثان فاضلان قبلى ،
فرضا لبعض مظاهرها إجمالاً — بالقدر الذى أعرض لها الآن — إذ كان عرضها
تفصيلاً وتتبعها تتبعاً دقيقاً في حاجة إلى بحث خاص مطول عن « مناهج النقد
في الأدب العربى » . هذان الباحثان الفاضلان هما : الأستاذ أمين الخولى ، وقد
نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثانى من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩
ب عنوان « البلاغة وعلم النفس » . والدكتور محمد خلف الله . وقد نشر فصلين في
هذا الموضوع : أولهما عن « التيارات الفكرية التى أثرت في دراسة الأدب » ، في
المجلد الأول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية . والثانى
عن « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » ، في المجلد الثانى من المجلد
نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحديث الأستاذ الخولى في هذا الموضوع كان لفظة سريعة في ثنايادعوته لاستخدام
« علم النفس » في دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللفظة بنصها ، لأن
لى رأياً خاصاً في صميم الدعوة التى تمثلها ، قد أشرت إليه من قبل :
قال تحت عنوان « صلة قديمة » بعد تعريف البلاغة بأنها « فن القول ، والبحث
عن الجمال فيه كيف وبم يكون ؟ » .

« فإذا ما نظرنا النظرة الأولى إلى البلاغة على هذا البيان القريب لها ، وجدنا
محاولتها الفنية في القول ، ليست إلا تتبعاً لمواقع رضا النفس » وعناية بالتأثير

فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس ، وتحتاج في دراستها إليه .
« لكن ليس على هذا البيان الساذج وحده يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس ، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق ، وسواء في ذلك صنيع القدماء المتفلسفين في البلاغة ، وصنيع المتأدبين فيها ..

« فالقدماء قسموا البلاغة إلى تلك الفنون الثلاثة ، المعاني والبيان والبديع . وروضعوا لها أقساماً وأبواباً ، ودونوا لها الأصول والقواعد . وهم في كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته . ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ ، ويتحدثون عن إنكار السامع لما يلقي إليه أو موافقته عليه ، أو خلو ذهنه . ويفرقون بين الذكي ، والغبي ، والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه ، من حب أو كره . وتلذذ أو تألم . وما لكل ذلك من أثر في القول .

« تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم ، فهم لا يعرفونها إلا بأمر نفسى محض ، إذ يقولون : إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ . وتسرف مطولات كتبهم في الحديث الفلسفى — على المنهج القديم — عن تعريف الملكة ، وبيانها والتشليل لها ، والحديث عن الجوهر والعرض ، وسائر المقولات .

« وليس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم ، بل هم يعرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ويلاتمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية ، إذ تراهم يخالفون بين أضرب الخبر باختلاف حال المخاطب ، كما أشرنا إلى ذلك ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكيد ، وهم يتكلمون عن الأمزجة الإنسانية في الفصائل البشرية المختلفة ، وأثرها في صوغ العبارات ، فيفرون بين المولدين والعرب ، ويرون أن بناء الكلام للزجاج الأعرابي يخالف بناءه للزجاج الدخيل المستعرب ، كما في قصة بشار المشهورة عن بيته الشاهد المعروف :

بكر! صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح في التكير

« ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ . مكان إن ذاك النجاح . بكر! فالنجاح ، كان أحسن ، وإجابة بشار له بقوله : إنما بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت إن ذاك النجاح ، كما يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكر! فالنجاح ، كان

هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة (١) .
« والأقدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخيل ، ولعبه بالنفس ، وعن
التخيل حتى ليفلظ المرء حسه » وهم الذين يذكرون الإيهام والوهم ، ويشرحونهما
مبينين أثرهما في القول ، وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس ، وأثرها في إخفاء
أشياء وحذف أشياء عند القول ، وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الإصغاء
ومواضع ذلك ووسائله ، والطرق القولية المثيرة له وعن الطمع والرغبة الملحة ،
والإطعام والإيتاس ، وعن السرور بخلف الظن « وما إلى ذلك . وهم الذين شرحوا
— في إطالة — تنادى المعاني ، وأنواع الترابط بينها فيما يبينونه من جامع وممى
أو خيالى أو عقلى — وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها في تعمق ...
إلى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوى على الخبرة بالنفس الإنسانية اعتماداً يدل
على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية فنية
ضيقة المدى ، وناحية عليية فلسفية شديدة التركب والتعمد .

« ولكنى رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من ملح هذا الارتباط
فيما لمحا من صلة البلاغة بمختلف العلوم والأبحاث — مع أن « علم النفس » كان
من معارفهم وبين أقسام فلسفتهم — ولعل ذلك يرجع إلى أنهم إنما كانوا يقصدون
من البحث النفسى الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص
ووصف المظاهر النفسية فى الحياة الإنسانية ، وهى الناحية التى اتجه إليها المحدثون
حين صدقوا عن المفايا والحقائق ، أو لعل إهمال القدماء لهذه العلاقة يرجع
لغير هذا السبب ، فنحن ندع تعليل هذا الآن لأنه ليس من صميم ما قصدنا إليه .
وهذا التلخيص المريع لخطوات الملاحظة النفسية فى البلاغة عند القدماء
تلخيص جيد مصور ، ولكن يبدو منه وبما يليه فى كلام المؤلف أنه لا يرضى ،
لأن هذه الخطوات الصغيرة لحسب . ولكن عن المنهج ذاته الذى اتبعه القدماء
بسبب أنهم لم يلتفتوا إلى صلة « علم النفس » بالبلاغة ، مع أنه كان أحد أقسام
فلسفتهم . وقد علل هذا بأنهم « إنما كانوا يقصدون من البحث النفسى الوقوف

(١) لعل هذا أدخل فى المنهجين : الفنى والتاريخى . فبشار لم يكن يعنى هنا إلا طرازاً تعبيرياً
خاصاً ، لا طرازاً مزاجياً . وحقيقة إن هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة
فى كل ما يختص بعمل أدبى على المعنى الواسع للصلات النفسية الأدبية ، غير أن السمة التعبيرية
هنا واضحة ، مما يجعل المسألة مسألة تعبيرية . أو أقرب ما تكون إلى هذا الوصف .

على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة ... ، وهو تعليل صحيح .

ونحن مع المؤلف في عدم الوقوف — بطبيعة الحال — عند هذه الخطوات فلقد كانت مرهونة بزمانها ، مقيدة بما وصل إليه الأقدمون في البلاغة والنقد الأدبي بصفة عامة ، وما وصلوا إليه كذلك في الدراسات النفسية العلمية ولكننا لانرى أن منهجهم كان مقصراً أو خاطئاً . لقد اعتمدوا على « الملاحظة النفسية » في محيطها الواسع ، ولم يقتصروا على « علم النفس » ونظرياته وقضاياها . ونحن لانزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مع طبيعة « الملاحظة النفسية » — باطنية أو خارجية — أكثر مما تلتئم مع « علم النفس » الذي يأخذ صفة « العلم » . وسبيلنا ، فيما نعتقد ، للانتفاع بالدراسات النفسية في الأدب والنقد ، أن نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة « وألا تنقيد بقواعد « علم النفس » ونوغل في تقييد النقد الأدبي بنظرياته ، لئلا نقع في الأغلاط التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعاً تاماً للفلسفة ، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية ، أو لمذاهب علمية خاصة ، كذهب للنشوء والارتقاء . والتي يقع فيها الآن من يحكون نظريات وفروض « اللا شعور » والتحليل النفسي ، على هيئة الجزم واليقين .

■ ■ ■

وحين ننتهي من هذا نشير كذلك إلى الباحثين القيمين في هذا الاتجاه للدكتور خلف الله ، وقد تناول في سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الأدبي القديم على وجه الإجمال ، لا في البلاغة وحدها ، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص . فأنفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية ، أما البحث الثاني فقد خصصه لأسرار البلاغة وحده ، فاستطاع أن يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القائمة على أساس نفسي .

وتلخيص الدكتور خلف الله في بحثه ، مع تلخيص الأستاذ الخولي ، يغنيانا عن تلخيص جديد ، فثبتته هنا أولاً لنخلص بعده إلى تعليق آخر :
جاء في البحث الأول ما يأتي :

« قديماً طرق ■ ابن قتيبة ■ المتوفى سنة ٢٧٦ هـ — بعض النواحي الفنية والمسكانية من إنتاج الشعر . فذكر أن للشعر دواعي تحت البطي . وتبعث المتكلف منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق . ومثل

لهذه بأمثلة طريفة : قال أحمد بن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي : مدائحك في منصور ابن زياد — يعني كاتب البرامكة — أشعر من مراثيك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ، وهذه عندي قصة الكيث في مدحه بنى أمية وآل أبي طالب ، فانه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأى والهوى ، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع ،

• ووصف (ابن قتيبة) كذلك الأماكن والأوقات التي يسرع فيها أنى الشعر ويسمح أيه ، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبني على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية فهذا « ذر الرمة » مثلاً أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة . . فإذا صار إلى المدح والهجاء خانه الطبع .
• وكذلك فعل (القاضي أبو الحسن الجرجاني المتوفى سنة ٥٣٦٦) في مقدمته لكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه ، فيبحث سيكولوجية أهل النقص ، وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأماثل ، وحلل الملكة الشعرية ، فرجعها إلى الطبع والرواية والذكاء ، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ، وليس هناك فرق في هذه القضية بين القديم والحديث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد ، يقول أبو الحسن الجرجاني :
« وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وأنها سواء في المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم قد تجد الرجل منها شاعراً مقلداً وابن عمه وجار جنبابه ولصيق طنبه بكيأ مفجاً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب » قبل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء ووحدة القرينة والفتنة ؟ . وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر (١) .

• ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق « فان سلاسة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجاني الجاني منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعز الخطاب ، حتى إنك ربما

(١) في هذا ما يخالف « المنهج التاريخي » ويبطل قاعدة أساسية من قواعد « المؤلف ».

وجدت ألفاظه في صورته ونعمته وفي جرسه ولهجته . ويمثل المؤلف لهذا شعر عدى بن زيد فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤية — وهما إسلاميان — ذلك لملازمة عدى بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف .

« وما فطن له (أبو الحسن) من تلك النواحي رجوع القارىء إلى نفسه ، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح ، ويستخفها من الطرب » ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

« وهذا التحويل على التأمل الباطني أو يخص المرء نفسه يستعمله (عبد القاهر الجرجاني) المتوفى سنة ٤٧١ هـ استعمالاً موقفاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه « دلائل الإعجاز » وهو وإن كان ناسجاً في هذه الناحية على منوال « أبي الحسن » فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبني كتابه الآخر « أسرار البلاغة » على أساس نظرية نفسانية واضحة يقررها في فاتحة الكتاب كما يلي :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق « وحسن أنيق ، وعذب سائغ « وخلوب رائع « فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف (١) « وإلى ظاهر الوضع اللغوي « بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .

« ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة ، كباب الجناس وأبواب التشبيه والتشيل والإستعارة . فهو — مثلاً — يرجع سراً في التشيل إلى علل وأسباب نفسية : « فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي « وتأتيها بصريح بعد مكنى ، وأن ترد من الشيء تعلماً إياه ، إلى شيء آخر هي بشانه أعلم ... لأن العلم المستفاد من طرق الحواس ، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة . يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام « وضرب آخر من الأنس وهو ما يوجب تقدم الإلف ... ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والروية فهو — إذن — أمس بها رحماً ، وأقوى لديها ذمماً ... »

(١) سبق أن أبدينا رأينا في إغفال عبد القاهر لقيمة الإيقاع الموسيقي في العبارة وهو جزء لا يتجزأ من دلالتها النفسية وجلالها الفني .. « المؤلف » .

« وضرب ثالث أطف مأخذاً وهو أنك » إذا استقرت التشبيهات وجدت التبعاد بين الشئيين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح . . . أنك ترى بها الشئيين مثلين متباينين ، ومؤلفين مختلفين . وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض ، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض . . . (١)

« ثم هنالك ضرب رابع ، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد ؛ ومن المركز في الطبع أن الشئ إذا نبيل بعد الطلب له . والاشتياق اليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نبيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وأطف وكانت به أضن وأشف .

« وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق ، فالمعقد من الشعر والكلام — مثلاً — لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة . بل لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ، ويشيك طريقك إلى المعنى . ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك ، حتى لا تدرى من أين تتوصل وكيف تتطلب .

« وجهة السحر في التشبيه المقلوب ، أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ، ويفيدكها من غير أن يظهر ادعاؤه لها ، لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه ، ويزجي الخبر عن أمر مسلم ، لا حاجة فيه إلى دعوى ولا إشفاق من خلاف مخالف . »

وجاء في البحث الثاني الخاص بأسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتي :

« والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب « أسرار البلاغة » لعبد القاهر ، والتي يصح أن نعتبرها نظريته في الأدب هي : « أن مقياس الجودة الأدبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها ، والفكرة في ذاتها فكرة إنسانية قديمة . فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة إلى أن الأدب نوع من الإبانة وآلة للتواصل الفكري ، وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه إلى عقول سامعيه وقلوبهم . إذن ليس من العجيب

(١) في هذه لحة « جمالية » ترى سمات الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من المشاهد . . « المؤلف »

أن نظفر بإشارات هنا وهناك — في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب — إلى فكرة التأثير الأدبي . ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تعدم أن تجد لها سوابق في إشارات المتقدمين وكتاباتهم . ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبها فضل عرضها ، وتحقيقها ، وتعليلها ، واستقراء أمثلتها . وإزالة ما يعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة . وهذا هو ما قام به عبد القاهر في فكرة التأثير الأدبي فقد عرضها — أولاً — فرضاً — كدأب العلماء في عرض نظرياتهم . ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها في الجناس . والحشو ، والطباق ، وما إليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة ، وكلها قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً ، أو يزيل شبهة ، أو يجيب على اعتراض ؛ وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول أن يلمس لها العلل والأسباب ، كما فعل في أسرار جودة التمثيل . وهو لا يترك فرصة من الفرص إلا انتهزها للحض على المعرفة المنظمة ، والوصول إلى العلل الأولى للأشياء ، والخروج من ربة التقليد الفكري الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره .

« وهذه النظرة التأثيرية في جودة الأدب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب « الأسرار » كله بطابعه ؛ فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى إلى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون « الفحص الباطني » . وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتأمل ما يعروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الإحساس . فإذا رأيتك قد ارتحت واهتزت واستحسنيت ، فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت . »

« ثم يخوض بك في سيكولوجية الإلف والغربة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوافق . والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس . ويتعرض لشرح الإدراك ، وقيامه أولاً على المعلومات التي ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلاً ، فيحدثك هنا حديثاً يذكر ك النظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية « الجشتالت » أو « الهيكل العام » . والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تنضام فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك ،

ولكن الفكر يتخذ في اللحظة الأولى — بنوع من البصيرة — إلى هيكل الشيء جملة ، ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات . وهذه النظرية شأن كبير في الدراسات الإنسانية الحاضرة .

ومن العناصر الإنسانية البارزة في نظرية المؤلف ، حرصه على مكانة الذوق والطبع والحس الفني في المتعة الأدبية ، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتخييل : « وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحى طبع الشعر ، وخفي حركته التي هي كالهمس ، وكسرى النفس في النفس » (أسرار ٢٦٦) ويقول لك : في التفرقة بين الحقيقة والمجاز « وأنت إذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذوقه بالحاسة المهيأة لمعرفة طعمه ، لم تشك في أن الأمر على ما أشرت لك إليه » (٣٠٧) وتكرر الإشارة إلى هذا في « الدلائل » فيقول في حسن الاستعارة والتشبيه : « وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة (دلائل ٣٤٦) ويقول في تحليل ما يصادف مع خصومه في نظريته من عناء « لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها » حتى يكون مهياً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن ، وأصلك الذي تردهم إليه ، وتعمل في محاجتهم عليه استشهاد القرائح ، وسبر النفوس وفليها ، وما يعرض فيها من الأريحية عندما تسمع ؟ » .

« ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا إليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الأدبي ، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين » وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوق واضح ، وأنها بهذا الطابع — وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون — تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصلية في الفن وبنواحي تأثيره في النفوس . وإذن قلنا أن نقول إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح ، وإنها جديرة بالالتفات والنقد من دارسي البيان العربي الحديث ، وإنها تصلح أن تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق . تسير في المنهج التجريبي التحليلي — والذوق العلمي — الذي ابتدأه عبد القاهر وتنهض

بما لم يظن إليه من نواحي النظرية الأدبية ، وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات ... »

هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات « المنهج النفسي » في النقد العربي القديم بوجه عام . فلنأخذ في التعليق عليها .

بالعودة إلى طوائف الأسئلة التي قلنا في أول هذا الفصل : إن المنهج النفسي يتصدى للإجابة عليها ، نجد أن النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب على شيء قليل من الطائفة الأولى ، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة . أما الطائفة الثانية فلم يكده يعرض لها إلا نادراً . حاول أن يجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وتأثيراته بالحالة النفسية لقائله ، وبالظروف المحيطة به ، وذلك من الطائفة الأولى . وحاول أن يجيب عن العوامل التأثيرية في العمل الأدبي في نفوس الآخرين . ولم يشأ أن يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الأدبي على نفس صاحبه . .

وكانت هناك لغات نفسية قوية في الناحية الأولى ، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها في القول . ذلك مثل تعليلهم لبعض « الإطناب » بالتمكرار أن ذلك للتلذذ أو التحتن مثل قول الشاعر :

أقول لصاحي والعيس تهوى بنا بين المنيفة فالضمير
تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار
ألا يا جنداً نفحات نجد ورثا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا بأنصاف لهن ولا سرار

أو « لعظم الخطب » مثل أبيات مهمل التي يكرر فيها أكثر من عشرين مرة « على أن ليس عدلا من كليب » وأبيات الحارث بن عبادة التي كرر فيها كذلك : « قربا مربوط النعامة منى » .

ومن ذلك التفاتة رجل كأنى الحسن الجرجاني في الوساطة إلى الارتباط بين التعبير وطبع صاحبه — وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله — ونعيدها هنا كاملة لما فيها من افئة طريقة .

... وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه أحوالهم فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره . وإنما ذلك

بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فإن سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع .
ودماعة الكلام بقدر دماثة الخلق ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء
زمانك وترى الجاني الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام وعر الخطاب ، حتى
أنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونفمته ، وفي جرسه ولهجته ، ومن شأن
البدواة أن تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم : من بدا جفاً ،
ولذلك تجد شعر عدى وهو جاهلي أسلس من شعر الفرزدق ورجز روبة وهما
إسلاميان ؛ للملازمة عدى الحاضرة وإبطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو ، وجفاء
الأعراب ؛ وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتميم ، والغزل
المتهالك ، فإذا اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبع إلى الغزل فقد جمعت
لك الرقة من أطرافها .

والثقات أبي هلال العسكري إلى أثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة
الشعر أو ضعفه ، ونصيحته للأدباء ألا يكذبوا قرائحهم كدأ لثلاث تنضب وتنزح !
والثقاته إلى مرحلة الحضارة والتحضير قبل البدء بالتعبير . وذلك حين يقول :
« إذا أردت أن تصنع كلاماً فخطر معانيه ببالك » ، وسوق له كرائم اللفظ ، واجعلها
على ذكر منك ، ليقترب عليك تناوؤها ، ولا يتعبك طلبها ، واعمله مادمت في شباب
نشاطك ، فإذا غشيك الفتور ، وتخونك الملل فأمسك . . فان الكثير مع الملل
قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس . والخواطر كالينابيع ، يسقي منها شيء بعد
شيء . فتجد حاجتك من الرى ، وتنال أربك من المنفعة ؛ فإذا أكثرت عليها
نضب ماؤها وقل عنك غناؤها .

.. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة ،
والمجاهدة والتكلف والمعاودة . ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصداً ،
وخفيفاً على اللسان سهلاً ، وكما خرج عن ينبوعه ونجم من معدنه .

ويعدد صاحب « العمدة » حالات لشعراء في دورى النشاط والخمول ويعمل
أسباب هاتين الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول :
ولا بد للشاعر وإن كان فخلاً حاذقاً مبرزاً من فترة تعرض له في بعض الأوقات
إما لشغل يسير أو موت قريبة ، أو نبو طبع ، في تلك الساعة أو ذلك الحين .
وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول : تهر على الساعة وخلع ضرر
من أضرأسى أهون على من عمل بيت من الشعر ، ثم إن للناس ضروباً مختلفة
يستمدعون بها الشعر ، فتشجذ القرائح ، وتنبه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل

طريق المعنى . كل امرئ على تركيب طبيعه ، واطراد عاداته . . قال بكر بن النطاح الخنقي : « الشعر مثل عين الماء ، إن تركتها اندفقت ، وإن استهنتها هتنت ، وليس مراد بكر ، أن تستهت بالعمل وحده ، لأننا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً ، وتنزف مادته ، وتنفذ معانيه ، فإذا أجمع طبيعه أياماً ، وربما زماناً طويلاً ، ثم صنع الشعر ، وجاء بكل آبهة . وانهمر في كل قافية شاردة ، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ؛ لكن بالمذاكرة مرة ، فانا قدح زناد الخاطر وتفجر عيون المعاني ، وتوقظ أبصار الفطنة ؛ وبمطالعة الأشعار كركة . فإنها تبعث الجسد ، وتولد الشهوة .

« وسئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف يتقفل دوني وفي يدي مفتاحه ؟ قيل له وعنه سألتك ماهو ؟ قال : الخلوة بذكرا الأحباب ، وقيل لكثير : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال أطوف في الرباع المحيلة . والرياض المعشبة ، فيسهل على أرضه ، ويسرع إلى أحسنه . .

« وقال الأصمعي : ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري . والشرف العالي ، والمكان الخالي ، وقيل الخالي ، يعني الرياض .

« وحدثنى بعض أصحابنا من أهل المهدية ، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالسكدية هو أشرفها أرضاً وهواء . قال : جئت هذا الموضع مرة ، فإذا عبد الكريم على سطح برج هنالك ، قد كشف الدنيا . فقلت : أبا محمد . قال : نعم . قلت : ما تصنع هاهنا ؟ قال : ألقح خاطري ، وأجلو ناظري ، قلت : فهل تنجح لك شيء ؟ قال : ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى . وأنشدني شعراً يدخل مسام القلوب رقة . قلت : هذا اختبار منك اخترعته ؟ قال برأى الأصمعي .

« وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً ، يشعل سراجاً . ويعتزل ، وربما علا السطح وحده فاضطجع ، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه . يحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير . .

« وروى أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته ، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبل ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قياده . حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية : « عرفت بأعشاش وما كدت تعرف . . .

« وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب ، حتى إذا كنت أطلب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد داخلى النشاط وهزتي الأريحية . .

... وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ، فأذن لي ، فدخلت في بيت مصرج ، قد غسل بالماء . يتقلب يمينا وشمالا ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً . قال لا . ولكن غيره ! ومكث كذلك ساعة ، ثم قام — كأنما أطلق من عقال — فقال : الآن أردت . ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال : أقدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا . قال قول أبي نواس « كالدهر فيه شراسة وليان ، أردت معناه فشمس على ، حتى أمكن الله منه فصنعت !

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بذنا قأنت لاشك فيك السمل والجبل
« ولعمري لو سكت هذا الحاكى ، لنم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين . . »

ثم يمضي في سرد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها في فصل كامل بعنوان « باب عمل الشعر ، وشحن القريحة له ، يستغرق نيفاً وسبع صفحات من هذا الطراز ومن ذلك ما ذكره ابن قتيبة من قوله « وللشعر دواع تحث البطي . وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الشوق . . الخ ، وما قيل عن أشعر الشعراء : « أمرى القيس إذا ركب . . الخ ،

وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وعلاقة القول بقائله ، وتأثره بمزاجه وحواضره وظروفه . . وقد كانت العناية بأثر القول في الآخرين أكبر من هذا ، فمعظم الاهتمام كان موجهاً إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات النقدية القديمة . كانت وظيفة الشعاع قريبة من وظيفة الخطيب : في الفخر بالنفس والقبيلة ، وإنارة الحماسة في المناسبات الكثيرة ، والمدح والهجاء . . وكل هذه مواقف تستدعي العناية بأثر القول في نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث القول — وذلك على عكس ما تحاوله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسي — أما دراسة القائل في قوله ، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله . فهذا فيما يبدو كان خارجاً على طبيعة النقد حينذاك ومجالة .

وتبدو العناية بأثر القول في الآخرين واضحة في كثير مما نقله الدكتور خلف الله واقتبسناه هناك ، وفي تلخيص الأستاذ الخولي . وبعضهم يذكره في صورة ملاحظات أولية ساذجة ، وبعضهم يقرره ويفحصه في نظريات قائمة كعبد القاهر في « أسرار البلاغة » .

ونضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية .
يقول صاحب الوساطة :

« ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الخلاوة
وذهاب الرونق ؛ وإخلاق الديباجة ؛ وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي
تجده كثيراً في شعر أبي تمام ، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير
من ألفاظه ، فحصل منه على توغير اللفظ ، وتبيجح في غير موضع من شعره فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

« فتمسك ما أمكن ، وتغلغل في التعصب كيف قدر ؛ ثم لم يرض بذلك حتى
أضاف إليه طلب البديع ، فتحمله من كل وجه ؛ وتوصل إليه بكل سبب ؛ ولم
يرض بهاتين الخلتين « حتى اجتلب المعاني الفاضلة ، وقصد الأغراض الخفية .
فاحتمل فيما كل غث ثقیل » وأرصد لها الأفكار بكل سبيل « فصار هذا المجلس
من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر ، وكد خاطر ،
والحل على القريحة ، فإن ظفر به ظفر من بعد العناء والمشقة ، وقد حصره الإعياء
وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن ،
أو الالتذاذ بمستطرف . وهذه جريرة التكلف .

ويعلق على قول لابي تمام فيقول :

« وأى شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله .

خشنت عليه أخت بني الحشين وأنجح فيك قول العاذلين
ألم يقنعك فيه الهجر حتى بكلت لقلبه هجراً يبين

فهل رأيت أغث من بكلت (١) في بيت نسيب ؟

ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحترى :

« وإنما أحلتك على البحترى لأنه أقرب بنا عهداً ، ونحن به أشعر أنسا ،

وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا . وإنما تألف النفس ما جانسها ، وتقبل
الأقرب فالأقرب إليها .

وأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين : « والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو
عن الغليظ ، وتقلق من الجاسي البشع ؛ وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى
ما يوافقها ، وتنفر عما يضاده ويخالفها ، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ،
والإلف يرتاح للطيب وينفر للنتن . والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع

(١) يقول الشارح لأنه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجد لها في ديوان أبي تمام . ولم نجد لها نحن !

يتشوف للصواب المذايغ ويتزوى عن الجهر الهائل ، واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن ، والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ، ويسكن إلى المألوف ويصغى إلى الصواب ، ويهرب من المحال ، ويتأخر عن الجافى الغليظ
ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارة قوله — حكاية عن مناظره —
في وظيفة النقد والشعر والذوق :

« ولستنا ننازعك في هذا الباب ، فهو باب يضيق مجال الحجة فيه ، ويصعب وصول البرهان إليه ، وإنما مداره على استشهاد القرايح الصافية ، والطبايع السليمة ، التي طالت ممارستها للشعر ، فخذت نقده ، وأثبتت عياره ، وقويت على تمييزه وعرفت خلاصه ، وإنما تقابل دعواك بإنكار خصمك ، ونعارض حجتك بإلزام مخالفك ، إذا صرنا إلى ما جعلته من باب الغلط واللحن ، ونسبته إلى الإحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا غث مستبرد ، وهذا متكلف متعسف ، فإنما تخبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب إليه ، والشعر لا يجب إلى النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يحل في الصدور بالجدال والمقايضة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربها منه الررنق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً (١) ولا يكون حلواً مقبولا ، ويكون جيداً وثيقاً ، وإن لم يكن لطيفاً رشيماً ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلفة التامة مقلية بمقوطة ، وأخرى دونها مستحالة موموقة . ولكل صناعة أهل يرجع إليهم في خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها . »

وقد ردد هذه النعمة تليذه « عبد القاهر ، في آخر « دلائل الإعجاز ، أيضا في فصل خاص « في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والإحساس الروحاني ، كما رددتها في « أسرار البلاغة » .

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة ، ويشرحون الأسباب التي تجعلها تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب الوساطة مثلاً :
« والشاعر الخاذق يجتهد في تحسين الاستملال والتخلص وبعدهما الخاتمة ، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلها إلى الإصغاء ، ولم تكن الأوابل تخصها بفضل مراعاة ، وقد احتدى البحترى على مثالهم إلا في الاستملال ، فإنه عني به . فانفقت له فيه محاسن ، فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام ، واتفق للبتني فيه خاصة ما بلغ المراد . وأحسن وزاد . »

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لقدامة !

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة :

« . . . ثم وصل بعد ذلك بالنسيب » فشكاشدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصباية ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه . ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه . لأن النسيب قريب من النفوس . لا يبط بالقلوب . لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء . فليس يخلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب . وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام . . . »

وابن رشيقي في « العمدة » يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب

ومن هذه النماذج ، والنماذج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل نصل إلى ما قرناه وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم . قد عنيت بشيء من طوائف الأسئلة الثلاثة التي يثيرها « المنهج النفسي » في النقد الحديث ، ويتصدى للإجابة عليها . وقد وصل في بعضها إلى نظريات قائمة ؛ واكتفى في بعضها بملاحظات متفرقة . وكان للمنهج نصيبه على كل حال . من هذا النقد الموهل في بطون التاريخ .

* * *

فأما في العصر الحديث فقد نما « المنهج النفسي » نمواً عظيماً ، نما على يدي الدكتور طه حسين في كتابيه الأول والثاني عن أبي العلاء ، وفي سائر كتبه ، على نحو ينقص في بعضها ويزيد في البعض الآخر ، ونما على يدي الأستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في « الفصول » والمطالعات . والمراجعات ، و« ساعات بين الكتب » ، ثم تبلور واتضح في كتابه عن « ابن الرومي » حياته من شعره ، وكتابه عن « شعراء مصر وبنائهم في الجيل الماضي » وفي كتابيه عن « عمر بن أبي ربيعة » و« جميل بثينة » ، ونما على يدي الأستاذ المازني في مقالاته المتفرقة في « حصاد الحشيم » أو « خيوط العنكبوت » ، ثم في كتابه عن « بشار » وعلى يدي الأستاذ أمين الخولي في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه « رأى في أبي العلاء » ؛ وظهرت آثار هذا المنهج كذلك في دراسات الدكتور اسماعيل أدهم عن « توفيق الحكيم » و« خليل مطران » وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية . وسواها ، كما ظهرت في كتابي « التصوير الفني في القرآن » ، و« كتب وشخصيات » ، لمؤلف هذا البحث . وتفشت على وجه العموم في الدراسات النقدية الحديثة .

ولكن لم ينفرد « المنهج النفسي » إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرنا إليها ، فيبدو في معظمها عاملاً مساعداً . وإن كان في بعضها الآخر يتبدى عاملاً رئيسياً .

وتناولت هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الأسئلة التي يتصدى المنهج النفسى ، للإجابة عليها . وسرى من التماذج التي نعرضها فيما يلى صورة مما بلغ المنهج من النمو فى هذه الدراسات المستحدثة .

من كتاب « مع أبى العلاء فى سجنه » للدكتور طه حسين .
وفى الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسى لأن يشق أبو العلاء على نفسه فى « اللزوميات » ، فيلزم فيها ما لا يلزم من القوافى ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذى لا يرد فيه الشعر . ويتكلف فى ذلك كله تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته ، وعبت الشيخ بهذه الصعوبات لتمضيته ، فيقول :

« وكانت نتيجة لزومى للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهر أو بعض شهر ، هى هذه التى أريد أن أصورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما أوجهك به من ذلك ، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكراً له أثراً عليه . هو أن اللزوميات ليست نتيجة الجهد والكد ، وإنما هى نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل . إنها نتيجة عمل دعا إليه الفراغ . ونتيجة جد جري إليه اللعب . ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهدى من ثورتك ، وأحول إنكارك إلى إقرار واعتراف .

« فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن ، فقد أنت نصف القرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة ، وقد رأتك اضطرت إلى أن تلزم سجناً من السجون ، وليكن هذا السجن دارك التى رتبها كما تريد وتهى أثناء هذا الدهر الطويل . فهل تتصور احتمالك الإقامة فى هذا السجن أثناء هذه الأعوام المتصلة ، فى حياة مضطربة مستوية ، يشبه بعضها بعضاً كما يشبه الماء الماء ؟ وهل تقدر أن القوانين المدنية الحديثة حين أرادت أن تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشليعة وآثامهم القبيحة ، وما ترك هذه الآثام والجرائم فى حياة الأفراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحاً ، وبين العقوبات المكافئة لها . الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها . فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماداً تختلف طولاً وقصراً ، ولكنها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذى لزم فيه أبو العلاء سجنه ، بل لعلها لا تتجاوز ثلثه فى أكثر الأحيان . ومن الحق أن أبا العلاء لم يقبض عليه . ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة ، والفراغ المطلق . فما أظنه كان يستطيع أن

يحتمل ذلك أو يصبر عليه ، ولكته كان يقرأ كثيرا ، ويعلى كثيرا ، ويلقى التلاميذ والطلاب والزائرين ، فيتحدث إليهم ويسمع منهم .

« ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملا وقت الشيخ ، ولا أن يغير ما فيه من التشابه والاستقرار والاضطراد ؛ ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئاً أو مملئاً أو متحدثاً ، وإنما ينفق بعض هذا الوقت في هذه الأعمال ، وينفق بعضها الآخر فارغاً لنفسه ، خالياً إليها ؛ ولعل الوقت الذي كان يفرغ فيه إلى نفسه ، ويخلو فيه إليها أن يكون مساوياً له ، أو أن يكون أقل منه شيئاً ؛ وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر في كل يوم دون انقطاع ، لا أثناء عام أو أعوام ، بل أثناء عشرات الأعوام ؛ ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه شغل عنها بالحديث إلى زوجه ، أو بمداعبة بنيه ، وما أحسبه كان يتحدث إلى خادم فيطيل الحديث ، وما أرى إلا أن خادمه كان ينصرف عنه إذا انصرف الناس ، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج إلى الترتيب ؛ ولم يكن أبو العلاء إذا خلا إلى نفسه يستطيع أن يقطع الوقت بالقراءة ، فهو لم يكن يقرأ إلا إذا وجد قارئاً ، لأنه كان كما حدثنا مستطيعاً بغيره . ولم يكن يكتب أيضاً لنفسه السبب ، وما أرى أنه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها أمثاله من المسكوفين ، وإن أشار إلى هذا النحو من القراءة في قوله :

كأن منجم الأقوام أعمى لديه الصحف يقرؤها بلس
« فلم يحدثنا أحد بأنه قرأ وكتب بيده ، وإنما حدثنا هو بأنه استطاع دائماً بغيره وسمى لنا بعض الذين أعانوه على القراءة والكتابة ، وشكر لهم ما أسدوه إليه من معونة . كان إذن يخلو إلى نفسه . وإلى وقته ، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أى عمل من الأعمال اليدوية ما يعينه عليها . وما أرى أنه كان كثير النوم ، وإنما كانت حياته القانعة الحشنة خليقة أن تورقه ، أو أن تجعل حظه من النوم قليلاً . فإذا كان أبو العلاء يصنع أثناء ساعات الفراغ ، تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار ، وفي كل ليل وفي كل أسبوع ، وفي كل شهر وفي كل عام أثناء نصف قرن ؟ كان يفكر . ولكن يفكر في ماذا ؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة ، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك ، وفيما كان يتنبأ لإملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

« ونحن نعرف أن غير أبي العلاء من الأدباء والفلاسفة والمعلمين المبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالإشياء والتعليم . قرأوا وفكروا فيما قرأوا ، وأملوا

واستعدوا للإملاء ، وأنشأوا وجدوا في الإنشاء ، ولكن هذا كله لم يملأ أوقاتهم ، ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ، ولا عن الحياة المنزلية الخاصة ، ولم يحرمهم الاستمتاع بما أبيع لهم من طيبات الحياة ؛ بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة . فهم قد وجدوا الوقت للحصول والإنتاج والمشاركة في الحياة الاجتماعية والمنزلية ، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتا للفراغ والراحة . فما ظنك برجل كأي العلاء ، قد صرف عن الحياة الاجتماعية ، وعن الحياة المنزلية ، وعن طيبات الحياة وسيئاتها ، وكف بصره فلم يشغله حتى النظر إلى ما حوله من الأشياء ؟ إذن فقد كانت أوقات الفراغ لأي العلاء طويلة شاقة . أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق ، ولم يكن له بد من أن يستعين على هذه الأوقات بما يسليه ويليه ، في براءة للنفس ، ونقاء للقلب ، وطهارة للضمير . حتى يدركه النوم ، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون . وبماذا تريد أن يتسلى ويتلهى في براءة وطهارة ونقاء ، وفي خلو إلى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم أيضا ؟ لا بد له أن يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه ، وعند نفسه وحدها ، وقد فعل ، فاستجابت له ذاكرة قوية وحافظة نادرة ، وعقل ذكي بعيد آماذ التفكير . فأما ذاكرته أو حافظته فقد وجد فيها ماسم من الشيوخ ، وما قرأ في الكتب ، وما روى من الشعر ، وما وعى من الأخبار والآثار . وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه ، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الأشياء ، والنفوذ إلى أعماقها . ونظر أبو العلاء فرأى نفسه بين هذه الألفاظ التي لا تكاد تحصى ، وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تحصى أيضا ؛ ولم يجد معه إلا هذه المعاني وتلك الألفاظ ؛ ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة ، لا يطاق احتمالها ، ولا يمكن الصبر عليها ، فما قيمة ما حفظ من اللغة ، وما قيمة ما حصل من العلم ، إذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه ؟ غيره من الناس يلعب الفرد والشرطيح ، ويضرب في الأرض ، ويلعب بالمجالس والأندية . ويجد في كسب القوت ، ويستمتع بألوان اللذات ؛ وليس هو في شيء من هذا . فلم لا يلعب بهذه الألفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني ؟ ولم لا يتخذ من الملازمة بينهما على أكثر عدد ممكن من الأوضاع والأشكال والضروب سبيلا إلى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك في أني لم أخطئ ، ولم أخدع نفسي ، حين اعتقدت أني شديته يعبت بالألفاظ والمعاني ألوانا من العبت ، لأنه لم يكن يستطيع أن يصنع غير هذا ، ألوانا من العبت كثيرة الاختلاف : نثر مرسل ، ونثر مسجوع ، وشعر حر ، وشعر مقيد ؛ والشعر

الحر هو الذى يقوله الناس جميعا فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة ، والشعر المقيد هو الذى يقوله أبو العلاء فيلتزم فيه ما لا يلزم ؛ وهو لا يلتزم ما لا يلزم فى القافية وحدها ، وإنما يلتزم ما لا يلزم من المعانى أيضا ، وهو لا يلتزمها فى المعانى التى أودعها ديوان اللزوميات لحسب ، وإنما يلتزمها فى المعانى التى أودعها كتاب الفصول والغايات أيضا .

من كتاب ابن الرومى . حياته من شعره ، للأستاذ العقاد :

وفى هذه الفقرات يحدثنا عن مزاج ابن الرومى ، وأثره فى إسرافه فى كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الإسراف ذاته فى مزاجه ، وأثرهما معا فى « وسوسته » وأثر هذه الوسوسة فى استطراداته الشعرية . وهى نموذج لمواضع كثيرة فى الكتاب ، نتناول كل نواحى نفسه واتقالاتها الظاهرة والخفية :

« ولعل الأصوب أن نقول : إن ابن الرومى وقع من مزاجه وإسرافه فى حلقة موبقة لا يدرك أين طرفاها ، فزاجه أغراه بالإسراف ، والإسراف جنى على مزاجه ، فإن هذا الإسراف الموكل بالاستقصاء فى كل مطلب ورغبة خليق ولا غرو أن يسقم جسمه ، وينهك أعصابه ، ويتحيف صوابه ، بيد أنه لا يسرف هذا الإسراف إلا وفى جسمه سقم وفى أعصابه خلل ، وفى صوابه شطط لا يكبح جماحه ، فالعلة هى سبب الإسراف ، والإسراف هو سبب العلة ! وهو من هذه الحلقة الموبقة فى بلاء واصل . ومحنة لا قبل بها للضليع الركين ، فضلا عن المهزول الضئيل ، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار بدءا وعوداً ، ثم عوداً وبدءاً ، أوثق علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير .

« ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومى وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره . فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقى فى روعك الظنة القوية فى سلامة أعصابه ، واعتدال صوابه ؛ ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت فى قراءته والقراءة عنه . حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه ، وكل ما نعله عن نحافته ، وتفرد حسه ، وشيخوخته الباكرة ، وتغير منظره . واسترساله فى الوجوم ، واختلاج مشيته ، وهجائه ، وإسرافه فى أهوائه ولذاته ، ثم كل ما نطالعه فى ثنايا سطوره من البدوات والهواجس ... قرائن لا تخطئ . الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الأطوار . بل لا تخطئ . فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ .

« ونقول : نوع الاختلال ، لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات

النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة « الصحة » أو أكثر ، فهذا صحيح وهذا صحيح . ولكن البون بينهما جدد بعيد ، وهذا مختل الأعصاب وذاك مختلها ، ولكن الخلاف بينهما في الاخلاق والمشارب كأبعد ما بين فردين مختلفين من بني الانسان فتختل أعصاب المرء فاذا هو جشور عنيد ، متعسف للأخطار ، هجام على المصاعب لا يبالي بالعظام ، ولا يحذر العواقب ، وتختل أعصاب المرء فاذا هو وديع مطيع حاضر الخوف ، متوجس من الصفائر ، يبالغ في تجسيمها ، أو يخلقها من حيث لم تخلق ، ولم يكن لها وجود في غير وهمه ، وبين الحالتين — لا بل في كل حالة من الحالتين — تقاض وفروق لا تقع تحت حصر ، ولا تطرد على قياس .

• وبديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الأول في « نوع اختلاله » ، ولكن كان من الفريق الثاني « الذي يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ويخلق الأوهام . » ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء ، أو يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضاروة ، كالقطط والكلاب والجرذان . فابن الرومي واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعدا لهذه الهواجس طول حياته ، في صحته ومرضه ، وفي شبابه ومشيبه . ونحسب أن استقصاءه للمعانى الشعرية . والإلحاح في تفريفها ، وتقليل جوانبها إن هو إلا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه ، ويتقاضاه التثبث والاستدراك ، فيمعن ثم يمعن حتى لا يجد سبيلا إلى الإمعان (١)

• ولكنه مع استعدادة للهواجس في شبابه ومشيبه ، قد تمادى به الوسواس في أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفة متأصلة ، وغلبت على أقواله وأفعاله جميعا ، فليس له عنها محيص ، فأفرط في الطيرة ، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدقع ، ودعاه إلى ركوبه من يمتونه الأرفاد وحسن الضيافة ؛ وصور لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويراً لا يدل إلا على حالة مرضية . ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال . وهذا بعض ما قاله في مخاوفه وأهوال ركوبه :

ولو ثاب عتلى لم أدع ذكر بعضه ولكنه من هوله غير نائب
أظل إذا هزته ريح ولالات له الشمس أمواجاً طوال الغوارب
كأنى أرى فيهن فرسان بهمة يليحون نحوى بالسيوف القواضب
• والماء الذي يصفه هو ماء دجلة ، لا ماء البحر ، ولا ماء المحيط !

(١) راجع تحليل الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومي في كتاب « من حديث الشعر والنثر »

٣ — من كتاب « بشار » للأستاذ المازني

وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة :
« فهو كان يهجو الناس ، وييسط لسانه فيهم ، ويشنع عليهم ، ليرهبهم
ويخيفهم ، ويظفر بما لهم أو يبتزه على الأصح . فيعيش مترفا منعماً موسعاً
عليه ، ويبقى مخني اللسان ؛ ولذا كان على ضخامة جثته ، ومثانة أسره ، وشدة بنيته
لا يستطيع أن يكون فأنكا ، لما منى به من العمى ، فقد اتخذ من لسانه أداة لفتك
والبطش ، ووسيلة إلى استشعار القوة وإفادة العزة . قالت له بنته مرة : « يا أبت .
مالك يعرفك الناس ولا تعرفهم » . قال : « هكذا الأمير يا بنية » .

« ولم يكن ولوعه بالهجاء والتفحم على الناس بالشتم لحد دفين ينطوى عليه
وعداوة كامنة يمسكها في قلبه ، وضراوة طبيعية بالشر ، بل لأنه كان يشعر بالنقص
من ناحيتين أنه كفيف ، وأنه من الموالى ، فلا يزال من أجل هذا يعالج أن يعوضه
لذا كان لا يملك أن يغير ما به ، فما إلى رد بصره من سبيل ، ولا ثم حيلة يعرفها هو
أو سواه يخرج بها من طبقة الموالى ، سوى ما كان من تحريضه لهم على ترك الولاء ،
وفي طباع الإنسان أن يستر ضعفه ، أو يحاول أن يفيد عوضاً عما حرمه أو فقدته
ولما كان بشار قوى البدن ، وموفور الصحة ، وكان إلى هذا على اللسان ، فقد أغراه
ذلك بالتماس العوض الميسور ، وهو إفادة القوة الأدبية ، وإشعار نفسه والناس
قدرته على البطش المعنوى الذى سدت عليه سييله المادية .

« وفيما بقي من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بعاهه » فقد كان كثير
الذكر له في شعره وكلامه . وقد تقدم بعضه . ومن ذلك أيضاً قوله :

يا قوم أذن لبعض الحى عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذى ؟ فقلت لهم : الأذن كالعين توفى القلب ما كانا

وقوله :

وكاعب قالت لا تراها يا قوم ما أعجب هذا الضير
هل يعشق الإنسان من لا يرى فقلت والدمع بعيني غزير
إن تلك عيني لا ترى وجهها فإنها قد صورت في الضمير

وقوله :

بلغت عنها شكلا فأعجبني والسمع بكفيك غيبة البصر
وقوله :

عجبت فطمة من نعى لها هل يجيد النعت مكفوف البصر ؟

وقوله :

يزهدني في حب عبدة معشر قلوبهم فيها مخالفة قلبي
فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى فبالقلب لا بالعين يبصر ذو اللب
وما تبصر العينان في موضع الهوى ولا تسمع الأذنان إلا من القلب
« وحكوا عنه أنه سأل صانعاً أن يصنع له جاماً فيه صور طير تطير ، فجاءه بما

طلب . فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل « صور طير تطير » فقال بشار كان ينبغي أن تتخذ فوق هذه الطير طائرًا من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ؛ فإنه كان أحسن ، قال الرجل « لم أعلم » قال بشار « بلى قد علمت ، ولكن علمت أني أعمى لأبصر شيئاً » .

« وحتى في هذه الحكاية يريد بشار أن يكون في الصورة طائر من الجوارح بهم أن ينقض على طير ضعاف . وعسى أن تكون الحكاية مخترعة . فاثم ما يعين على الجزم بالصحة أو الكذب ، وخاصة لأن الرجل كثر التشنيع عليه ؛ والتسميع فيه « والكرامة له . فان تكن صحيحة فهي مما يشي بالتفات ذهنه إلى عماء — كما هو طبيعي — وإن تكن موضوعة فهي آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بهاء . ومن مغالطة نفسه قوله : « الحمد لله الذي ذهب ببصري » فقليل له : « ولم يا أبا معاذ » قال : « لئلا أرى من أبغض » فإنه إذا كان قد أعفى من رؤية من يبغض فقد حرم رؤية من يحب وما يجب .

« وهجاه أبو هشام الباهلي بشعر قبيح لا يروى ، وعيره بهاء وقالوا « ولم يزل بشار مذ قال فيه هذين البيتين منكسرا » .

« ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء امرأة عشرة دراهم ، فصاح به بشار وقال : « والله ما في الدنيا أعجب من جلاء امرأة أعمى بعشرة دراهم ، والله لو صدنت عين الشمس حتى يبقى العالم في ظلة ، ما بلغت أجرة من يحلوها عشرة دراهم » .

« وهي صيحة لا داعي لها ، والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت هذه امرأة أعمى فبالأعمى حاجة إليها ، وإنما كانت امرأة جاريتها أو امرأته ولكنه زج بنفسه ، وأدخلها في الأمر لفرط إحساسه بهاء . وسيطرة هذا الإحساس على وجدانه « وجرى بهاله أن الغلام يكذب عليه ويخدعه لأنه ضير .

وما يجري مجرى الخبر الأسبق أن صديقاً له قال له وهو يمازحه « إن الله لم يذهب بصر أحد إلا عوضه بشيء » . فاعوضك . . . ؟ » قال « الطويل العريض » قال « وما هذا ؟ » قال « لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء » ثم قال « يا هلال . أنظيئني في نصيحة أخضك بها ؟ » قال : « نعم » . قال « إنك كنت تسرق الخمر زماناً ، ثم تبت وصرت رافضياً ، فعد إلى سرقة الخمر ، فهي والله خير لك من الرفض » .

فهو كما ترى حساس جداً من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشري .
 « وكان يحرص على أن يبدى للناس ذكاء قلبه . وأنه لم ينقص بالعمى شيئاً .
 قالوا من ابن أخى بشار به ومعه قوم ، فقال بشار لرجل معه ومن هذا ؟ قال ابن
 أخيك . قال : « أشهد أن أصحابه أنذال » قال « وكيف علمت ؟ » قال « ليست لهم نعال » .
 « على أنه لا حاجة بنا إلى الشواهد من الشهر والنثر والأخبار » فما يسع
 إنساناً إلا أن يشعر بما رزق أو حرم . ولعل الشعور بالحرمان أقوى وأبلغ
 وأعظم أثراً في النفس . والعين أكثر الجوارح غفاً وأوثقها اتصالاً بالعقل
 والنفس ، ألم يقل البحترى « رأيت العين باباً إلى القلب » ، وهو أقوى « حاسة
 اجتماعية » وأكثر المجازات في هذا الباب مستمدة من إحساساتها ، والمرء عنها
 أفهم . وبها أقوى وأقدر ، وعسير أن يغنى غيرها غناءها ، كما يشق أن تكفى هى
 مكان سواها » فإن لكل جارحة عملها ، كما يقول ابن الرومى :

هل العين بعد السمع تكفى مكانه أو السمع بعد العين يهدى كما تهدى
 وإن كان من المعقول إذا تعطلت جارحة أن تقوى الأخرى . أو كما يقول
 بشار نفسه : إن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه
 من الأشياء ، فيتوفر حسه وتذكو قريحته .

من كتاب « رأى فى أبى العلاء » للأستاذ أمين الخولى .

وفى هذه الفقرات يعلل سبب اضطراب آراء المعرى فى نظراته للحياة ، وذلك
 فى دور حياته الثانى : دور الاعتزال :

« وانتهت حياة أبى العلاء على هذه الحال التى صار إليها فى دوره الثانى ، فأمضى
 حياة كلها إنكار للواقع ، واستعلاء عليه ، ورغبة فى تكميل ما ناقصه » فيوما ينكر
 آفته . ويوما ينكر بشريته . . . حينما يطلب الدنيا بغير آلتها ، وأنا يخرج نفسه
 من الدنيا وهو فيها . . . ذكاؤه دفع » وآماله واثبة . . . وواقعه قاس » ونقصه
 غير يسير ؛ ورغبته فى التكميل جاححة ، فهو ونفسه أبداً فى جذب كما قال :

إنى ونفسى أبداً فى جذاب أ كذبها وهى لا تحب الكذاب

« وفى هذه الحال النفسية واجه أبو العلاء الحياة فى حس مرهف ، وشعور
 دقيق ، وروح ساهرة » وراح يدون خواطره تدويناً موسعاً مفصلاً دقيقاً شاملاً
 للعوامل النفسية المختلفة التى تمر به ويمر بها « مدركاً فى دقة أخفى غوامض هذه
 العوامل النفسية . فهل يستغرب بعد ذلك أن يغضب هذا الرجل فيؤايب القدر
 ويهاجم الأقداس ، ويلعن الناس ؛ أو أن ينظر إلى حاله فيرى الأمر حظاً وانفاقاً

لا غير ، ويلعن هذا الحظ ، أو أن يرفض نفسه ، قتلين حيناً ، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها ، وتشوه ذلك تشويه زاهد بمعن في التجرد والتخلي ، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ما تحلل تحليلاً بارعاً وتصفه وصفاً قديراً .. أو أن تلجأ هذه النفس إذا قسا عليها الواقع إلى فسيح الرحمة الإلهية ، ورحب العالم السماوية ؟ . لا بعد في شيء من ذلك ولا غرابة أبداً ، بل شأن النفس المسكوبة هذا الكبت المتطلعة ذلك التطلع ، أن تنقل مثل هذا الثقل .

• ولو أو رجلاً عادياً خالصاً من هذا الصراع الدائم في نفس أبي العلاء قد راح يدون خواطر نفسه في شعور تام بها ، وتتبع متنبه لها ، واستيعاب شامل لعواملها لم في الحياة بناوحى مختلفة تختلف بها خواطره ، ولخرج بشيئه لما قاله أبو العلاء يختلف فيه مرحة عن غضبه ، وهزيمته عن نجاحه ، وفرحه عن حزنه ، فكيف بأبي العلاء . وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر ، بل هما مرير وأمر : واقع قاس . وإنكار جزى .
• فالسر في تناقض أو تغاير آراء أبي العلاء نفسى محض ، ويرجع إلى أمرين في نفسه : أو إلى ظاهرتين فيه :

• أولاهما : الرغبة المتورثة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه . وهو ما ساد دورى حياته على السواء . وثانيهما دقة هذه النفس الشاعرة في إدراك عوالمها المختلفة ، وخواجلها المتغايرة ، ثم يوازر هذين العاملين انقطاع أبي العلاء لتدوين خواطره . وفراغه لذلك وتوافره عليه .

• وهكذا تغايرت آراء أبي العلاء بين معانيه : دينها ودنيويها . فنيها وعملها ؛ بل هو في غير الديني قد يكون أكثر تغايراً أو تقابلاً . وهكذا ينبغي أن نفهم آثار أبي العلاء — فيما أرى — فيما نفسياً صحيحاً ، صادقاً ، دقيقاً ، عميقاً ، متمعاً ، مقبولا على هذا الأساس .

• وإذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه ، فقد فهمناه من نفسه هو . لا من نفوس دارسيه وقارئيه ، كما حصل ذلك في القديم والحديث .

* * *

من كتاب « توفيق الحكيم الفنان الخائر » للدكتور اسماعيل أدهم : ويصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توفيق الحكيم ، وتوجيهها للفنون .
« لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق مطبوعة بالاطباع التركي الارستقراطية غير أنها كانت متقلقلة ، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركب عليها والده ، والحياة المدنية التي دلف إليها ، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص

وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها بماهى عليه من قوة شخصية ، وقدرة على التأثير على بعلمها « وكان أثر هذا بليغا على الطفل توفيق ، إذ جعله ينفر من الطابع الأرستقراطى المفروض في حياة الأسرة ، والطابع التركى الذى يسمه بميسم خاص .

« ولما كان نظام التربية التركى من أشد نظم التربية تضيقا على الإنسان ونزعاته ورغباته ، وأكثرها حفظا على المتوارث من التقاليد ، فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق فى قالب يتكافأ وأغراض هذا النظام من التربية ، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التى لا تألف إلى قالب ، ولا تترك إلى منوال كانت تجعله يفلت من بين يديها « يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل ، ولم يكن هناك من سبيل أمام الأم لتصل إلى أغراضها إلا أن تعتمد للطفل توفيق ، فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين ، فكان نتيجة ذلك أن عاش الطفل أيام الطفولة فى عزلة ، فكانت الأرجاع التى تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التى تفسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال ، تأخذ عنده طريقا داخليا ، إذ تتحول لرجوع داخلية ، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذى يحيا فيه ، ومن الصور التى يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته ، كان يترك لميوله الفطرية فى اللعب أن تعبت بها .

« ولقد تحوالت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحى المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائى وإيهام ، وفى هذا التخيل والإيهام ، كان الطفل يجد مخرجاً ومنفذاً لميوله التى سدت عليها الطرق فى الحياة الواقعية « بالنظر إلى القيود التى وضعها نظام التربية التى فرضتها والدته عليه . وكان هذا التخيل والإيهام سببا فى أن يقف الطفل توفيق فى حياته عند تجاربه الناقصة فى الحياة ، فيعمل على استعادة صورها ، ولا يكتفى بذلك بل يعتمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعى ، وكان يخرج بصور جديدة ، وهكذا كانت الألعاب التى تفسر الطفل عليها غريزة اللعب عند الإنسان ، تأخذ مظهراً من الألعاب الفكرية ، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة فى طفولته ، ولهذا أيضا لم يكن الطفل يميل إلى الجرى والقفز كبقية أقرانه من الأطفال .

« هذا التحول بالإرجاع نحو الداخل كان بجانب الانعزال سببا لأن يحتفظ الطفل بذاتيته سليمة الانطباع بالقالب الذى يريد أبواه حبسه فيه ، وامكن التضييق عليه ترك فى نفس الطفل أثراً واضحاً هى حلة التكميم ، ولهذا كانت صراحة

ناقصة في إحدى جهاتها ، هذا إلى أن تضيق الوالدين عليه ، والوقوف أمام شخصيته ، والحيلولة دون مدحها ، كان سبباً لأن يحس الطفل توفيق بنفرة من والديه ، وتصرفاتهما معه . فعاش غريباً بين أبويه ، يشعر بأن هنالك شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبينهما .

في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للفتح والامتداد . ولكن عن الطريق الداخلي ، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداوة ضد رغائب الأبوين ؛ فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس ، مسوقة لذلك بطابع الوسط العائلي الذي يكتنفه . غير أن تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي ، وتحول أعباءه إلى ألعاب فكرية ، وجهت الغريزة توجيهاً قوياً نحو التخيل والتفكير ، فكان أن تعلقت نفسه بالفتن الجميلة .

* * *

من كتاب « كتم وشخصيات » المؤلف . وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في « الشعر » وعمل الوعي فيه ونصيب « ما وراء الوعي » :

« هل يستمد العمل الفني عناصره كلها من معين الوعي والذهن ، أم هل يستمد عناصره كلها من « وراء الوعي » وينابيع الإلهام ؟ أم هل يزوج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

« للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق ذهني بعيد عن الواقع العملي » إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التي عايناها بعض رجال الفن . فلا نقضى في الأمر ، في غيبة عن شهوده المجريين !

« وحين نقول : (عناصر العمل الفني) لا نعني أن هذه العناصر منفصلة ، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ؛ ولا تقع في الغلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين ، حينما راحوا يقسمون الكلام الفني إلى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون : أيهما يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقويم الكلام ؟

« ذلك جدل لا يؤدي إلى شيء ، فالعمل الفني كله وحدة ، لا يقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

« فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة . وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

« كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بـروضا خاصا .
« فهناك في أول المراحل مؤثر ما يقع على الحس أو النفس ، فيسبب انفعالا على وجه من الوجوه . هذا المؤثر قد يكون حاداً مادياً ، أو حالة شعورية ، أو شيئاً ما بين هذين الطرفين المتباعين ، فقد يكون منظر آتقع عليه العين ، أو صوتاً يتسرب إلى الأذن ، أو تجربة نفسية تمر بالشاعر ، أو حكاية تجربة وقعت لسواه . إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتعرض لها الإنسانية في جميع الأزمان .
« وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال ، وهذه الاستجابة تسكيف بعوامل كثيرة : منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعاً بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .
« هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى ، هي الصورة الفنية التي نسمى لو أنها منها بالشعر . فكيف يتم هذا في الشعر خاصة ؟
« إن هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية ، وإيقاع موسيقي . يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج . ويؤديان في اتحادهما إلى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس ، ويصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر معاني ، فإن جانباً منها لا تشملها هذه التسمية ، ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ، ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز إليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزاً له ، تشير إليه ولا تعبر عنه ، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقي العام ، كما تعبر عنه الألفاظ بجرسها أو بالظلال التي تلقيها ، والتي هي زائدة في الحقيقة عن معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

« بما تقدم نستطيع أن نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر ، فنستطيع أن نقول : إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي ، وأن الوعي إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة ، تعبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين ، لتلشي . وزناً معيناً . وقافية معينة .
« ولكن هذا القول لا يمضي على إطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة يبلغ التأثر والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعي ، أو بلا وعي

كامل ، لأن الانفعال يستدعى الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية . وهذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

• ولا معنى لأن ينكر أحده هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة ، ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه ، فالصنعة على النحو الذى يفسره بها بعض من كتبوا فى الموضوع ، تكاد تلقى فى حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأى مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

• ثم إن الإيقاع الموسيقى الذى يتألف جانبه الظاهرى من الوزن الخاص — وهو البحر — وجانبه الباطنى من جرس الألفاظ ، ومن الإيقاع الناشئ من تواليها على نحو معين ، يستقى فى حالات كثيرة من وراء الوعى ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه فى تعبير معين . دون وعى كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

• وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقى فى الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفنى يصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو تصوير الجو الشعورى الذى عاش فيه الشاعر حين كان ينظم قصيدته . ونقل القارىء أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بألافها .

• ولا شك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقى تختلف عن نظرة المدرسة العقلية فى الشعر العربى ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغر من قيمة الإيقاع الموسيقى جملة ، فى سبيل تحقيق المعانى ودقة الأداء والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الإيقاع وسهولته أو فحولته ، دون أن تلقى بالها إلى التناقض بين لون الإيقاع والجو الشعورى العام للقصيدة . وهو الجو الذى يحس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذى صاحب الانفعالات التى دفعته إلى النظم للتعبير عنها .

• ثم إن لما وراء الوعى دخلاً كذلك فى اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقة الوعى فى نفسه من حيث لا يدرك . وقد لا يكون واعياً لمعانها بدقة وهو ينظمها . وقد يعجب بعد انتهائه من النظم وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف انثالت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالاً — كما يقول الجاحظ بحق — ثم يدرك فيما بعد أو لا يدرك أن لهذه الألفاظ أو لهذه العبارات ظلالاً فى نفسه ، تتسق مع الجو الشعورى الذى نظم فيه قصيدته . سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته ، أو بسبب استحضاره له . وحقيقة إن للوعى فى الحالة الأخيرة نصيباً أوفى ، ولكن الوعى قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل .

حتى لتقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان .
وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولولم يتحقق الصدق الواقعي .

■ وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمة والمسرحية والقصة . فهو استحضار
للمؤثر وتخيل للجو ، ينقلبان — في حسه — إلى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه !
« وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعي للملابسات
خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أرواح ، ولكل
لفظة تاريخ » . وليست الألفاظ إلا رموزاً للملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعي ؛
وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ، ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني
التي حملتها في تاريخها الطويل . والشاعر الملهم هو الذي يستوحى الألفاظ رموزها
العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبه
عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

■ وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات
فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء .
فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظلال التي تقلبها الألفاظ
بجرسها أو بتأثيرها في عالم اللغة وعالم الإحساس ، بما يفسد الجو الشعري الذي تعيش
فيه القصيدة في بعض الأحيان ، ويحدث نوعاً من « الفشاز » الموسيقي أو التصويري
في السياق . والمدرسة الثانية كان ههما عدوكة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى
هذه الملابسات التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حلة شعورية عن حالة ... ،

* * *

وهكذا نجد من استعراض هذه النماذج أن « المنهج النفسي نما نمواً ظاهراً
في النقد المعاصر . ولكننا نلاحظ أن هناك تعويضا ورد فعل بينه وبين النقد القديم .
فقد اتجه بقوة إلى الطائفة الثانية من الأمثلة التي يثيرها المنهج النفسي . فعنى عناية
فاتكة بالربط بين الأديب وأدبه » . وبيان أثر العوامل النفسية للرجل في إنتاجه
ودلالة هذا الإنتاج على نفسيته ومزاجه ، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الأولى والثانية
اللتين عنى بهما النقد القديم ، وفيما عدا النموذج الأخير من هذه النماذج الستة ، لا نجد
عناية بتحليل نشأة العمل الأدبي ، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل في
الوجود . وهذا الجانب قليل إلى اليوم في مباحثنا النقدية ، ولذلك عتينا في الفصول
الأولى من هذا الكتاب به . وهو يتال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسي بصفة خاصة .
والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة ، وبما عرضناه من
نماذج في النقد القديم والنقد الحديث .

المنهج المتكامل

إذا كنا قد آثرنا « المنهج الفني » - وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج التأري ، والمنهج التقري ، والمنهج الذوقي ، أو الجمالي - فإنما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي . ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد . فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه . والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ مزارات ومعالم . ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيوداً وحدوداً . شأنها في هذا الشأن « المدارس » في الأدب ذاته ، فكل قالب محدود هو قيد للإبداع . وقد يصنع القلب لتضبط به النماذج المصنوعة ، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ ؟

ولحسن الحظ أن النقد العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق « المنهج المتكامل » الذي يجمع هذه المناهج جميعاً . . ونرى أمثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري ، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الأرباء ، ومن حديث الشعر والنثر ، و « شوقي وحافظ » كما ترى أمثلة في كتب الأستاذ العقاد عن « ابن الرومي » و « شاعر الغزل » و « جميل بثينة » و « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » . وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب ، وكذلك في كتابي « التصوير الفني في القرآن » و « كتب وشخصيات » إلى حد كبير .

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازاً للبيئة العامة ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود . فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله ، ومشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطلوب ، إنما تتعلق بموقف الإنسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة . كالغيب والقدر وأشواق الكمال الدنية الكامنة في الفطرة البشرية ... وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ، ولا عوامل تاريخية . بقدر ما تتعلق بطبيعة الفرد وتأثيراته الذاتية . والعصر الواحد ينبغي فيه الكثيرون في البيئة الواحدة . ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص . ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب ، إنما كان يعبر عن موقف إنساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول :

ألا من يريني غايي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب

فهى مشكلة المجهول التى وقفت أمامها البشرية منذ خلقتها وستبقى واقفة أمامها أبدا . كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المغلق أمام البشرية ، فلا يفتح له ، فيوقع أوجع الحانه وأخلدها فى عالم الفن والحياة ، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون ، ويندهبون إلى حيث لا يدرون ، لا يستشارون فى مجيئهم ولا يستشارون فى خروجهم ، ولا يعلمون ماذا يكون فى اللحظة التالية ، ولا كيف يكونون :

فى سبيل الأسرار والأناض

ذات يوم خلقت تخليق بازى

فى سماء المعنى الخفى المجازى

ولخيتى ، لم ألق فى الأفلاك

لى قريناً فى الفهم والإدراك

عدت بالسر بعدما اجتزت ذاك الـ

باب مثلى لما طرقت البابا

كل عمرى كالماء فى الأنهار

أو كريح حيرانة فى الصحارى

ومسائى متى تصبح نهارى

وليوم مذ بان لست أراه

وليوم لعلى ألقاه

لم أسما حل الهموم وعمرى

لسوى اليوم ما حسبت حسابا

ما برأى أقدمت هذى الديارا

وسأضطر للرحيل اضطرارا

واختيارى إن استطعت اختيارا ،

بنت كرم صهباء تجلو الهموما

فى حياة ملأى أسى وغموما ؛

فأدرها سلاقة واسقيها

نعمة فالوجود كان مصابا (١)

وكذلك وقف المعري وقفته الإنسانية الخالدة أمام قبر الإنسان ، وكأنما
تجمع في حسه كل ماضى الإنسانية وكل مستقبلها ، وهى تتضام وتزاحم وتنطوى
في حفرة ، فى نهاية المطاف :

صاح هذه قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد
خنف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بعصر ولا خاصة ببيئة . إنما هى
أشواق البشر ، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من السكون والحياة . وقد
يكون فى الصورة التى تبدو فيها تلك الأشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لا يخرجها
عن كونها أشواقاً وآلاماً للجنس الإنسانى .

والمنهج المتكامل لا يأخذ النتاج الأدبى بوصفه إفرازاً سيكلوجياً محدد البواعث ،
معروف العلل . فالنفس كما قلنا أوسع كثيراً من « علم النفس » ورواسبها
واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد ، على فرض أننا وصلنا إلى استكناه
جميع البواعث الشخصية فى نفس الفنان .

المنهج المتكامل يتعامل مع « العمل النفسى » ذاته ، غير مغفل علاقته « بنفس »
قائله ، ولا تأثرات قائله بالبيئة . ولكنه يحتفظ للعمل النفسى بقيمه الفنية ، المطلقة
غير مقيدة بدوافع الهيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية ،
غير ضائعة فى غمار الجماعة ولا الظروف . ويحتفظ للدوائر العامة بأثرها فى التوجيه
والتلوين لا فى خلق الموهبة ولا فى طبيعة إحساسها بالحياة .

وبذلك يصبح المنهج تشخيصاً ووصفاً للعمل الأدبى بعد وجوده ، لا قالبا
تصب فيه الأعمال الأدبية ، ويفسر العمل الأدبى على الانصباب فيه .
وهكذا ننتهى إلى القيمة الأساسية لهذا المنهج فى النقد ، وهى أنه يتناول
العمل الأدبى من جميع زواياه ، ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب البيئة والتاريخ
وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يفرقها فى غمار البحوث التاريخية ، أو
الدراسات النفسية . وأنه يجعلنا نعيش فى جو الأدب الخاص ، دون أن ننسى مع
هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسى ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية — إلى حد
كبير أو صغير .

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .

مراجع البحث

وردت هذه المراجع في مواضع الاستشهاد بها أو الاقتباس منها .
ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع . إنما استفدت بها في نقل نصوص
منها للاستشهاد . أو لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد الأدبي .
وفي هذا المجال كانت استفادتي بها .

أما المباحث التي أعانتني في توجيه هذا البحث فهي :

١ - قواعد النقد الأدبي : تأليف « لاسل ابركرومي » وترجمة الدكتور
عوض محمد .

٢ - فنون الأدب : تأليف « ب . ب . تشارلتن » وتعريب الأستاذ زكي
نجيب محمود .

٣ - منهج البحث في الأدب : تأليف « لانسون » وترجمة الدكتور محمد مندور

٤ - تاريخ النقد عند العرب : للرحوم الأستاذ طه ابراهيم

٥ - « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب » : بحث
مستخرج من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣
للدكتور محمد خلف الله .

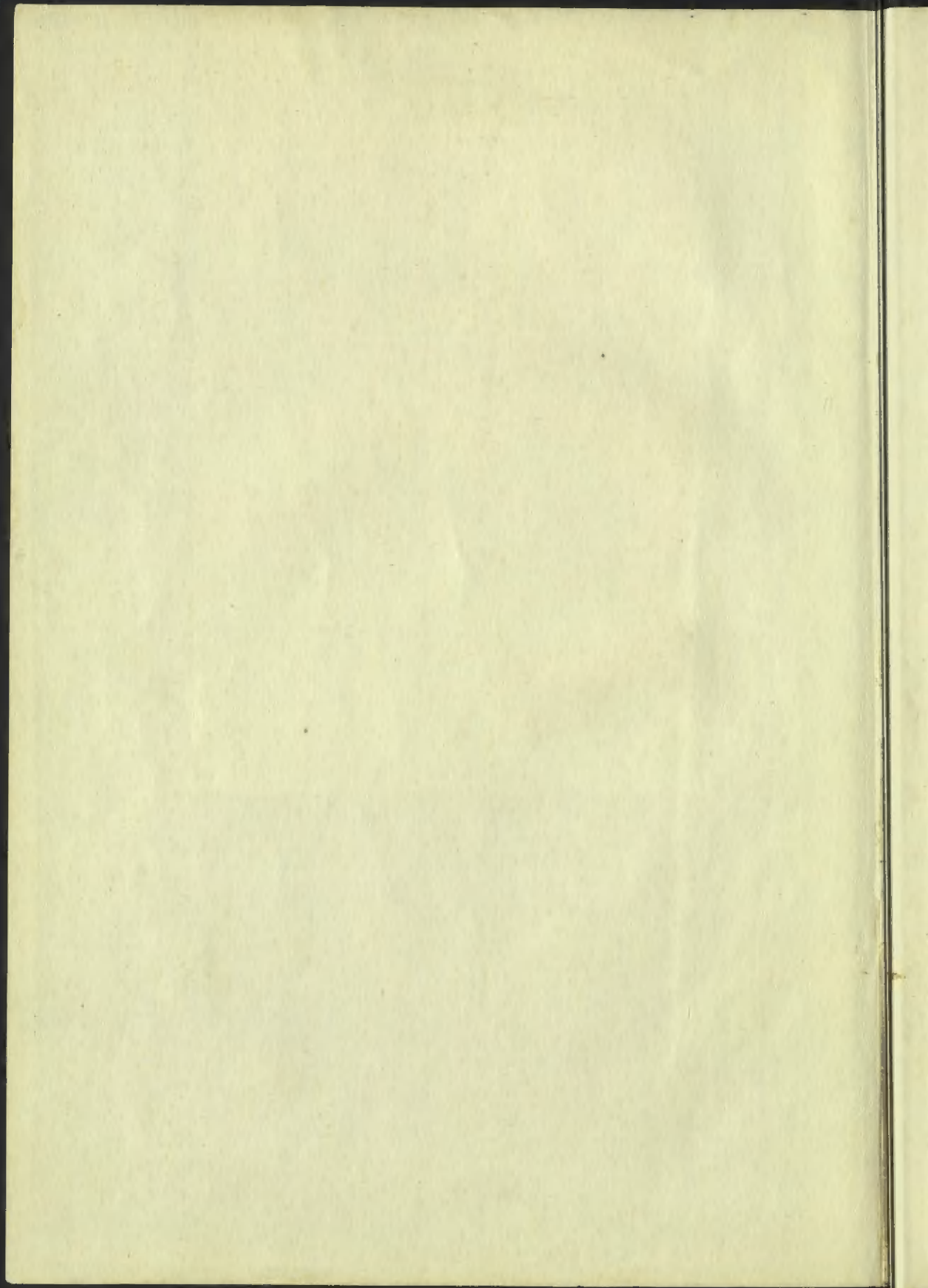
٦ - « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » : بحث مستخرج من
مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الثاني سنة ١٩٤٤ للدكتور محمد خلف الله

٧ - مقدمة « همزات الشياطين » للأستاذ عبد الحميد جوده السحار .

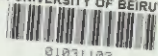
المؤلف

فهرس

صفحة	
٣	إهداء
٤	مقدمة
٧	العمل الأدبي
١٩	القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي
٢٠	القيم الشعورية
٢٢	القيم التعبيرية
٥٣	فنون العمل الأدبي
٥٤	الشعر
٧٥	القصة والأقصوصة
٨٥	التمثيلية
٩٠	الترجمة والسيرة
٩٤	الخاطر ، والمقالة والبحث
٩٨	قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم
١٠٨	مناهج النقد الأدبي
١١١	المنهج الفني
١٤١	المنهج التاريخي
١٧٩	المنهج النفسي
٢٢٠	المنهج التكاملي
٢٢٣	مراجع البحث



قطب، سيد
النقد الادبي: اصوله ومناهجه
AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES



01031103



AMERICAN
UNIVERSITY OF BEIRUT

1A